



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Zamieranie pisarzy

Author: Monika Ładoń, Grzegorz Olszański (red.)

Citation style: Ładoń Monika, Olszański Grzegorz (red.). (2018). Zamieranie pisarzy. Katowice : Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

ZAMIERANIE PISARZY

ZAMIERANIE PISARZY

pod redakcją
Moniki Ładoń i Grzegorza Olszańskiego

Katowice 2018

Recenzent
Ireneusz Gielata

Projekt okładki i stron tytułowych
Magdalena Nazarkiewicz

Zdjęcie na okładce
Radosław Kobierski

Korekta
Anna Tyka

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Śląski w Katowicach



Dofinansowano z budżetu Samorządu Województwa Śląskiego



© 2018 by Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych

ISBN 978-83-648444-48-5

Wydawca



Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych
40-032 Katowice, pl. Sejmu Śląskiego 1/419
stowarzyszenieiw@gmail.com

Biblioteka „Opcji”
pod redakcją Aliny Świeściak
nr 29

Spis treści

Monika Ładoń, Grzegorz Olszański: Słowa w(y)stępne (wprowadzenie w trzech aktach z epilogiem)	7
Magdalena Piekara: Zamieranie przed narodzinami. Kilka uwag o <i>Szkicach</i> Adama Szymańskiego	25
Kamila Kamińska: Kilka uwag o twórczości polskiego fantasty — Stefana Grabińskiego	39
Ewa Jaskółowa: <i>Wieczór na Wschodzie</i> Stanisława Balińskiego czytany w realiach XXI wieku	55
Barbara Engländer: Odchodząc w tło. Wokół późnych wierszy Kazimierzy Iłakowiczówny	75
Agnieszka Kwiatkowska: Julian Przyboś — recenzent zapomnianych?	91
Artur Cembik: Od Andrzeja Chciuka do Andrew Soddella	109
Andrzej Śnioszek: Donat Kirsch albo zapach zmurszałych <i>Liści</i> 133	

Klaudia Śnioszek: Gdyby nie autotematyzm...	
Przypadek Stanisława Czycza	145
Agnieszka Nęcka: Destrukcyjne uzależnienie od „ścianek”.	
<i>Casus</i> Michała Witkowskiego	161
Kinga Rak: Śmierć pisarza, narodziny autora	181
Bibliografia	195
Noty o autorach	209
Indeks nazwisk	213

Monika Ładoń
Grzegorz Olszański

Słowa w(y)stępne (wprowadzenie w trzech aktach z epilogiem)

Zemsta ręki śmiertelnej — wypisy (akt pierwszy)

Relacje śmierci i literatury — o czym najlepiej świadczy wielowiekowa biblioteka tekstów, które te relacje dokumentują — naznaczone są głęboką ambiwalencją. Wszelkie próby deskrypcji, zważywszy na ogrom literackich świadectw, ale i teoretycznych konceptów proponowanych przez badaczy tegoż zagadnienia, skazują piszącego na świadomość poruszania się po powierzchni, estetykę fragmentu, poetykę wypisów. Nawet jednak i takie ujęcie zagadnienia pozwala postawić tezę, że gdyby szukać figur, które najlepiej oddają istotę tego związku, to chyba należałoby sięgnąć po oksymoron albo antytezę. Funkcjonująca od wieków topika rezurekcyjna zderza się tu bowiem z leksyką funeralną, która swą siłę czerpie z dyskursu elegijnego. Idei dzieła jako substytucji twórcy i tekstu jako uobecnienia, zgodnie z którą „pismo i utwór literacki umożliwiają inną niż fizyczna obecność ludzi fizycznie nieobecnych, czy to wskutek oddalenia przestrzennego, czy zwłaszcza wskutek biologicznej śmierci”¹, można przeciwstawić koncepcję tekstu jako unie-

¹ J. Domański, *Tekst jako uobecnienie. Szkice z dziejów myśli o piśmie i książce*, Kęty 2002, s. 11.

obecnienia, w której istotą literatury są dezintegracja i zatrata. „Pisanie to sfera neutralności, złożoności — zacytujmy doskonale znane słowa *Śmierci autora* — w której znika nasz podmiot, negatyw, na którym niknie wszelka tożsamość, odnajdująca siebie w piszącym ciele”².

Obecne od najdawniejszych czasów, podszyte wiarą w możliwość bezterminowej prolongaty ludzkiej egzystencji przekonanie, że to nie na cmentarzach, lecz w dziełach trzeba szukać śladów twórców, albowiem „groby poetów [...] są puste”³, można zestawzić z pojawiającym się w różnych tekstach obrazem biblioteki jako nekropolii. Nekropolii, w której książki to „małe trumienki, ustawione na półkach wzdłuż ścian, niczym urny w kolumbarium”⁴. To rzecz jasna tylko metafora, ale przecież historycy literatury w poszukiwaniu przedmiotu swoich badań nawiązują zarówno biblioteki, jak i cmentarze. Najlepszym tego przykładem — to, co metaforyczne, zyskuje tu bowiem wymierny, materialny kształt — „nagrobek”. Wpisana w ten leksem polisemia odsyła wszak do formy architektonicznej, nagrobnej inskrypcji, ale i zdyscyplinowanego ścisłymi przepisami, mającego wielowiekową tradycję gatunku literackiego. Dwuznaczność słowa przekłada się w tym przypadku na dwoistość przestrzeni (cmentarz/biblioteka), dwoistość materii (kamień/papier), dwoistość narzędzi (dłuto/pióro)⁵.

² R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 355.

³ S. Rosiek, *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*, Gdańsk 1997, s. 31.

⁴ J.P. Sartre, *Czym jest literatura?*, przeł. J. Lalewicz, Warszawa 1968, s. 178. Równie pyszny fragment można znaleźć w *Uliście* Joyce’a, gdy Dedalus, patrząc na wypełnione książkami półki dublińskiej Biblioteki Narodowej, powiada: „Wokół mnie myśli w trumnach, w skrzyniach mumii, zabalsamowane w wonnościach słów. Tot, bóg bibliotek, ptak-bóg, ukoronowany księżycem. I usłyszałem głos owego egipskiego arcykapłana. *W malowanych komnatach wypełnionych księgami z cegiełek. Są nieruchome. Kiedyś żyły w umysłach ludzi. Nieruchome: lecz jest w nich niepokój śmierci i sączą mi do uszu rzewną opowieść, nalegając na mnie, żebym złamał ich wolę*”. J. Joyce, *Uliście*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa 1969, s. 208 (podkr. Joyce’a).

⁵ Zob. J. Kolbuszewski, *Wiersze z cmentarza. O współczesnej epigrafice nagrobnej*, Wrocław 1985; tenże, *Co mnie dzisiaj, jutro tobie. Polskie wiersze nagrobne*, Wrocław 1996; M. Skwara, *„Miejsca wspólne” polskiej poezji i sztuki funeralnej XVI i początku XVII wieku*, Szczecin 1994; J. Rećko, *Literackie epitafium barokowe. Geneza i teoria gatunku*, Zielona Góra 1992; G. Olszański, *Nagrobek*, w: *Ilustrowany*

Rewersem literackiej mitologii, której istotą są budujące opowieści o „pomniku trwalszym niż ze spiżu” (Horacy) i utrwaleniu swej obecności na kartce, która „wieki tu będzie płakała” (Słowacki), jest ogromna ilość narracji za swój przedmiot obierających destrukcyjną siłę literatury doprowadzającą bohaterów i twórców do ruiny. „Czytałem w warsztacie, czytałem chodząc z posyłkami, czytałem w wychodku — pisze w *Wyznaniach* Rousseau — w głowie mi się kręciło, nic nie robiłem poza czytaniem”⁶. Idea „książek zbójeckich” nie tylko dezawuuje społeczną użyteczność jednostki, jej przydatność ekonomiczną, wartość dla wspólnoty — neguje również kategorie genologiczne i wszelkie estetyczne dystynkcje. Niszczycielską mocą na równi wykazują się powstałe przed wiekami dzieła klasyków (Werter czytający Homera) i bieżąca produkcja literacka (Emma Bovary zaczytująca się we współczesnych romansach). Siłą sabotującą rzeczywistość i życie społeczne odznaczają się w tym samym stopniu produkowane masowo opowieści o niewielkiej estetycznej wartości (przypadek Don Kichota, któremu od czytania „mózg wysechł na wiór do tego stopnia, że stracił rozum”⁷), jak i literackie arcydzieła (Werter czytający *Osjana*, Gustaw czytający *Wetera*, Wokulski czytający o dziejach Gustawa). Ten destrukcyjny wpływ książek nie ogranicza się zresztą do świata literackiej fikcji. Nierzadko przyczyną życiowej klęski stają się teksty, których poetyka i fabuła destrukcji żadnej nie zwiastują (historia Kleista, który po lekturze *Krytyki czystego rozumu* przechodzi załamanie nerwowe).

Literatura jako medium multiplikujące świat, a zarazem siła przed światem chroniąca, to doskonale znany motyw i materia niezliczonych tekstów. Świat przedstawiony — tę wiedzę mimo jej oczywistości pewien typ czytelników będzie jednakże poddawać nieustannym testom, pewien rodzaj pisarzy będzie zaś ten motyw nieprzerwanie rewitalizował — nie chroni przed światem. Najlepszym tego przykładem —

słownik terminów literackich, red. A. Nawarecki, B. Mytych-Forajter, Z. Kadłubek, Gdańsk 2017, s. 335–339.

⁶ J.J. Rousseau, *Wyznania*, t. 1, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1956, s. 56.

⁷ M. Cervantes, *Przemysłny szlachcie Don Kichot z Manchy*, przeł. W. Charchalis, Poznań 2016, s. 101.

a trzeba przyznać, że jest w tej materii niebywała wprost konkurencja — doskonale znane, przynależne do szkolnego kanonu opowiadanie Iwaszkiewicza. Opowiadanie, w którym literatura, jak najdosłowniej, miał być ocaleniem, prowadzi wprost do zatraty:

Był to czerwiec roku 1942 czy 1943. [...] Stałem na rogu ulicy Trębackiej i Krakowskiego Przedmieścia, na przystanku tramwajowym. [...] W pewnej chwili spostrzegłem młodego chłopca, który idąc gdzieś od Bednarskiej, dość nierozważnie wysunął się zza czerwonego kadłuba tramwaju, który już ruszał, i stanąwszy twarzą do jezdni, a plecami do ruchu, na małej wysepce, w dalszym ciągu nie odrywał oczu od książki, z którą razem wynurzył się z szarzącego mroku. [...] Jedna książka sterczała mu z bocznej kieszeni, drugą złożoną trzymał przed oczami, najwidoczniej nie mogąc się od niej oderwać. [...] Chłopak przez chwilę stał na wysepce, pogrążony w czytaniu. Nie uważał na potrącanie, na cisnący się do wagonów tłum. Parę czerwonych smug przeminęło za nim, on wciąż nie odrywał oczu od książki. I wciąż z tą książką pod nosem — czy to, że znudziły go potrącania i krzyki wokoło, czy też nagle podświadomie uczuł potrzebę pośpiechu do domu — widziałem, że stąpnął z wysepki na jezdnię — wprost pod nadjeżdżający samochód. Rozległ się zgrzyt gwałtownie naciśniętych hamulców i gwizd gum na asfalcie [...]. Z przerażeniem spostrzegłem, że była to karetka gestapo. Młodzieniec z książką usiłował wyminąć samochód. Ale w tym samym momencie z tyłu karetki otworzyły się drzwiczki i dwóch osobników w hełmach z trupimi główkami wyskoczyło na jezdnię. Znaleźli się tuż obok chłopca. [...] Żandarm zażądał od niego papierów, porwał wyjętą kennkartę i gwałtownym ruchem popchnął chłopca do środka. Drugi mu pomógł, chłopiec wsiadł, za nim gestapowcy, drzwiczki trzasnęły i karetka, pędem porwawszy się z miejsca, szybkim tempem skierowała się w stronę alei Szucha...⁸.

Egzemplifikacja może aż nazbyt dosłowna, dlatego warto zderzyć ją z równie wymownym, acz przeciwstawnym przykładem. Zaświadczona literacką fikcją siła literatury znajduje swoją przeciwwagę w faktach odsyłających do jej historii. W jednym ze swoich tekstów Stephen Greenblatt rekonstruuje dawno zapomniane znaczenia, jakie niosło ze sobą słowo „literatura”, ale i podaje przykłady jej nader oryginalnych użyć. Rzecz w tym, że u swych początków słowo to odsyłało tyleż do pewnej dziedziny ludzkiej kreatywności, co przede wszystkim do mechanizmów wytwarzania hierarchii i jako „część zmiennego i elastycznego

⁸ J. Iwaszkiewicz, *Ikar*, w: tenże, *Opowiadania*, t. 3, Warszawa 1980, s. 67–70.

aparatu podziałów społecznych”⁹ było jednym z kluczowych składników symbolicznego kapitału. Kapitału, który miał nie tylko bezpośredni wpływ na pozycję jednostki we wspólnocie, ale też, w jak najbardziej dosłownym sensie, mógł decydować o czymś życiu lub śmierci. Jak to? Na jakiej zasadzie? Otóż w połowie XIV wieku w celu skutecznej weryfikacji stanowej przynależności sądy wprowadziły tzw. egzamin. Miało to o tyle istotne znaczenie, że w razie popełnienia przestępstwa oskarżony reprezentujący duchowieństwo trafiał pod jurysdykcję sądu kościelnego, który przewidywał zdecydowanie lżejsze kary niż jego świecki odpowiednik. Do pewnego czasu aby skorzystać z tej możliwości, wystarczyło pokazać tonsurę, acz, jak nietrudno się domyślić, ten sposób okazywania stanowej przynależności prowokował oskarżonych do sięgania po nożyczki i brzytwę. W efekcie wprowadzono test zwany *literature examination*, którego istotą była weryfikacja umiejętności stosunkowo rzadko spotykanej wśród osób świeckich, a mianowicie umiejętności czytania. Stawka tego rodzaju testu, jak pisze Greenblatt, mogła być naprawdę wysoka. Oto na przykład:

Przedstawiciel biskupa dawał więźniowi do przeczytania fragment tekstu, zwykle pierwszy wers pięćdziesiątego pierwszego psalmu, który odtąd znany był jako „werset stryczka”: „Miserere mei, Deus, secundum misericordiam tuam; secundum multitudinem miserationum tuarum, dele iniquitatem meam”. W zależności od tego, jak więzień wypadł [...] był on uznany *legit* lub *non legit*. Jeśli sąd uznał *non legit*, oskarżonego czekała kara śmierci przez powieszenie, jeśli zapadł wyrok *legit*, był on skazany na areszt sądu kościelnego, który nie przewidywał kary śmierci. W tym sensie, literatura była w stanie uchronić człowieka od śmierci. [...] W drugiej połowie piętnastego wieku obmyślono nowe, jednak dość niefortunne rozwiązanie: osobie, której udało się skorzystać z przywileju duchowieństwa, wypalano na ciele rozgrzanym żelazem literę *T* za kradzież [...] lub *M* za morderstwo [...]. Jeśli tak naznaczona osoba została po raz drugi aresztowana za przestępstwo, jej piętno było „odczytane” i wyrok wykonany. Dochodząc więc do momentu, kiedy to status *litteratus* pozostaje trwale wypisany na ciele, osiągnęliśmy punkt zero historii literatury¹⁰.

⁹ S. Greenblatt, *Czym jest historia literatury?*, przeł. K. Kwapisz Williams, w: tenże, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, red. K. Kujawińska-Courtney, Kraków 2006, s. 260.

¹⁰ Tamże, s. 262, 264. „Przypuszczalnie — powiada dalej amerykański uczony — rozbójnictwo stało się z czasem tym fachem w społeczeństwie, którego przedstawiciele w największym stopniu opanowali sztukę czytania i pisania”.

Czyż nie pisaliśmy na początku, że relacje literatury i śmierci naznaczone są głęboką ambiwalencją?

Makulatura (akt drugi)

W docenionej jednogłośnie przez krytyków, konkursowe gremia i czytelniczą publiczność kapitałnej książce Marcina Wichy *Rzeczy, których nie wyrzuciłem* znajduje się rozdział zatytułowany niewinnie *Makulatura*. Jego zawartość każdego filologa — a już szczególnie filologa, który z powagą, w idealistycznym duchu czytał niegdyś *Exegi monumentum* Horacego, ignorując jednocześnie pragmatyczny, oparty na prawie liczb szkic Escarpita poświęcony prawdopodobieństwu przetrwania w literaturze¹¹ — musi przyprawiać o drżenie. Oto bohaterowi tej książki po śmierci matki przypada w udziale żałoba, ale i zbiór książek, które przez całe swoje życie zgromadzili rodzice. Co ważne, to zbiór, a nie pokaźny księgozbiór, bo ten „po śmierci właścicieli przekazuje się bibliotekom czy muzeom”¹², więc nie stanowiłby zapewne problemu. Spadek będący substytutem osoby, rodzajem ekwiwalentu względem poniesionej straty, w tym przypadku staje się przede wszystkim kłopotem. Bliscy na wieść o książkach, które mogliby odziedziczyć, odwołują się do kategorii fundamentalnych — czasu i przestrzeni. Nie dysponują ani jednym, ani drugim. Różniący się zazwyczaj w reakcjach i poglądach przyjaciele rodziny wobec propozycji adopcji osieroconych książek wykazują się absolutną jednomyślnością. „Nie ma mowy”¹³ — słyszy bohater od pierwszego z ewentualnych kontrahentów. „Nie”¹⁴ — poowiada twardo drugi potencjalny nabywca. Odpowiedź trzeciego przy-

¹¹ Zob. R. Escarpit, *Sukces i przetrwanie w literaturze*, przeł. A. Gettlich, w: *W kręgu socjologii literatury*, t. 2, wstęp, wybór i oprac. A. Mencwel, Warszawa 1977, s. 118–155.

¹² M. Wicha, *Rzeczy, których nie wyrzuciłem*, Kraków 2017, s. 23.

¹³ Tamże, s. 20.

¹⁴ Tamże, s. 21.

biera formę subtelniejszą, acz równie stanowczą — „Już nie czytam kryminałów”¹⁵.

W przeciwieństwie do gotowości do natychmiastowej reakcji, cechującej pracowników zakładów pogrzebowych, „asenizatorzy” książek podchodzą do swoich obowiązków z obojętnością i apatią. Ci, którzy w reklamach deklarują dobre ceny i pragnienie dalekobieżnych podróży, z zasady ignorują jakąkolwiek możliwość telefonicznego kontaktu. Ci, którzy reklamują się hasłem „Dojeżdżamy i kupujemy”, w rzeczywistości ani nie dojeżdżają, ani nie kupują. Jednym słowem, zawodowcy na wieść o książkach przede wszystkim zawodzą. Po serii nieudanych prób bohaterowi książki Wichy udaje się wreszcie skontaktować z jednym, który przejawia wstępne zainteresowanie. Zarówno dla rzeczników wspomnianej wcześniej idei „tekstu jako uobecnienia”, jak i dla historyków literatury świadomie lub podświadomie separujących książki od rzeczywistych praktyk lekturowych, myślących o nich w kategoriach aksjologicznych i w perspektywie długiego trwania, scena rozmowy, jaką prowadzi bohater z antykwariuszem, może okazać się wyzwaniem wysokiej próby:

— Muszę się pozbyć książek. Jest ich dość dużo — powiada bohater — [...] Dużo beletrystki. Powieści z lat dziewięćdziesiątych. Ładne wydania — mówię chytrze — Rebis...

— Znam — powiada antykwariusz.

— ...ale jest też czterotomowa encyklopedia PWN — dodaje. [...]

— To już makulatura, od razu panu mówię.

— Są też różne poradniki. [...]

— Makulatura.

— Słowniki?

— Makulatura. [...]

— Kłasyka polska? — pyta podchwytliwie antykwariusz — Sienkiewicz? Reymont? Żeromski?

— Skądże — kłamię. — No, może trochę Prusa.

— Makulatura! Orzeszkowa makulatura. Dąbrowska makulatura¹⁶.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże, s. 21–22.

Rzecz jasna literatura jako instytucja pozwalająca powiedzieć wszystko — by skorzystać z doskonale znanej formuły Derridy — ma na taką okoliczność odpowiednio wypracowane ratunkowe narracje. Obraz kanonicznych lektur trafiających na cmentarzysko książek jest dramatyczny, ale nie musi wcale oznaczać ostatecznej zagłady. Lądujące w składnicy makulatury utwory Orzeszkowej, Dąbrowskiej, Żeromskiego czy Reymonta mogą znaleźć ocalenie za sprawą literackiej fikcji. Wystarczy — pozwólmy sobie na odrobinę swobodnej fabularyzacji — by trafiły do składu makulatury, której pracownikiem jest bohater *Zbyt głośnej samotności* Hrabala. I jemu — przypadkowa zbieżność? — umiera matka. I on również — mimowolna koincydencja? — snuje analogię między ludzką śmiercią a zagładą książek:

Kiedy wyszedłem z krematorium, widziałem, jak dym z komina unosi się do nieba, moja mamusia pięknie wstępowała do nieba i ja, który już dziesięć lat pracowałem w piwnicy punktu skupu starego papieru, zszedłem też do piwnicy krematorium i przedstawiłem się, że ja również robię to samo z książkami. [...] Nieporuszony patrzyłem na ostateczne rzeczy człowieka i widziałem, jak pracownik wybierał kości, a potem mełł je w ręcznym młynku, w ręcznym młynku ześrutował moją mamusię [...]. W owym czasie prasując w mej hydraulicznej prasie piękne książki, kiedy prasa w ostatniej fazie dzwoniła i miażdżyła książki z siłą dwudziestu atmosfer, słyszałem miażdżenie ludzkich kości, jakbym śrubował w ręcznym młynku czaszki i kości miażdżonych w prasie klasyków [...] ¹⁷.

„Ładne mi pocieszenie”, chciałoby się powiedzieć. Jakaż tu konsołacja? Gdzie tu pociecha? Rzecz w tym, że *Zbyt głośna samotność* to utwór elegijny, może nawet wanitatywny, ale niepozbawiony nadziei. To w końcu, jeśli tylko wierzyć słowu pisarza, nade wszystko dramatyczne „love story” ¹⁸. Jej bohater, pracując w urzędzie utylizacji papieru, jest urzędnikiem zagłady, ale i jej sabotażystą. Wykonując swe zadanie — czego najlepszym dowodem są nieustanne konflikty z przełożonym, który narzeka zarówno na sposób, jak i tempo wykonywanej pracy — daleko mu w końcu do pozbawionej emocji, obojętnej na przedmiot profesjonalisty. Prozaiczne przygotowywanie paczek wypeł-

¹⁷ B. Hrabal, *Zbyt głośna samotność*, przeł. P. Godlewski, Izabelin 2003, s. 19–21.

¹⁸ Tamże, s. 7.

nionych papierem w jego wykonaniu staje się formą rytuału, rodzajem ceremonii żałobnej:

Tak oto ja jedyny na świecie wiem — powiada w pewnym miejscu bohater — w której paczce leży jak w grobowcu Goethe i Schiller, a gdzie Hölderlin, a gdzie Nietzsche. [...] W każdej paczce grzebię cenną relikwię, otwartą trumienkę genialnego dziecięcia¹⁹.

Ten nekrograficzny, generowany dodatkowo użyciem leksemów czerpanych z pola semantycznego uprawianego przez Tanatosa wymiar pracy znajduje swoją przeciwwagę w podejmowanych przezeń misjach ocalających. Grzebaniu książek towarzyszy w końcu wygrzebywanie tych, których udziałem stanie się ukradkowa podróż w teczce, z jaką bohater codziennie wędruje do pracy. Nasz bohater przynależy wszak do formacji tych archaicznych pakowaczy, z których nie tylko każdy był „nie z własnej woli wykształcony”²⁰, ale też, co ważniejsze, każdy „miał w domu okazałą bibliotekę z książek znalezionych pośród makulatury i każdy z nas czytał te książki w naiwnej nadziei, że pewnego razu przeczytamy coś, co zmieni nas jakościowo”²¹. Pokażna biblioteka, przypomnijmy na wszelki wypadek, zaiste musi być biblioteką sporych gabarytów, skoro mieszkanie głównego bohatera

wypełnione jest tylko i jedynie książkami, pełna jest ich piwnica [...], moja kuchnia jest pełna i klozet także [...], w klozecie jest tylko tyle miejsca, żebym mógł usiąść, nad klozetową muszlą na wysokości półtora metra są już belki i dyle, a na nich pod sam sufit piętrzą się książki, pięć kwintali książek, starczy jeden nieostrożny ruch przy siadaniu [...] i pół tony książek zleci na mnie i rozniecie mnie ze spuszczonej spodniami. Ale i tu niepodobna już wcisnąć ani jednej książki, więc w pokoju nad dwoma zestawionymi razem łózkami kazałem ustawić belki i nośne dyle, i w ten sposób uzyskałem baldachim i łózkowy pawłacz, na którym do sufitu ustawione są w rzędach książki, dwie tony książek naznosiłem do domu w ciągu tych trzydziestu pięciu lat i gdy zasypiam, dwie tony książek jako dwudziestokwintalowa zmora dławią mnie we śnie²².

¹⁹ Tamże, s. 12.

²⁰ Tamże, s. 81.

²¹ Tamże.

²² Tamże, s. 23–24. Trudno zdecydować, czy to literatura naśladuje rzeczywistość, czy raczej życie literaturę, ale analogiczny wątek pojawia się we wcześniejszej książce

Gdyby obie przywoływane tu historie przeczytać poza ich macierzystym kontekstem, to nietrudno dostrzec w nich alegoryczny potencjał. Oto mielibyśmy do czynienia z doskonałą ilustracją dwóch przeciwstawnych strategii względem książek i literatury. W osobie praktycznego antykwarium łatwo zobaczyć uosobienie twardych praw rynku i jednoznacznych reguł ekonomii. Jeśli bohater utworu Wichy w rozmowie z antykwarem wspomina o powieściach z lat dziewięćdziesiątych, to czyni to o tyle nieprzypadkowo, że — jak powiada Dariusz Nowacki — „dopiero w latach 90. pisarz (nie wspominając już o jego księgowym!) mógł się naprawdę zorientować, jak w wymiarze społecznym i ekonomicznym istnieje jego dzieło i on sam”²³. Weryfikowany przez rynkowe realia symboliczny i kulturowy kapitał literatury okazał się doprawdy niewielki.

W postaci pracownika skupu makulatury — tego rodzaju miejsce jako metafora naszej chaotycznej, niezhierarchizowanej rzeczywistości wydaje się znacznie lepsze niżli obsadzona w tej roli od wieków biblioteka — z utworu Hrabala bez problemu z kolei zobaczymy figurę modelowego filologa. Kogoś, kto „tytła się w literach”²⁴, sabotuje reguły rynku i niechętnie się im poddaje. Kogoś usytuowanego na społecznym i ekonomicznym marginesie, a jednocześnie oddanego literaturze poza jej bieżącym rytmem wybijanym przez jurorów rozlicznych nagród czy kreatorów kolejnych globalnych i lokalnych bestsellerów. W otaczającym go nadmiarze tekstów, w wiszących nad nim „niczym miecz Damoklesa” książkach, których wciąż i nadal przybywa, nietrudno dostrzec

Wichy. We fragmencie zatytułowanym *Półki* czytamy: „W końcu gdzieś to się zdarzy, ale na razie nie słyszałem, żeby ktoś zginął od ciosu wymierzonego e-bookiem. Natomiast śmierć pod lawiną papierowych książek była zupełnie realna. Codziennie zaglądała nam w oczy. Ojciec sam zaprojektował półki. Projekt był perfekcyjny, a za ujawnione w toku użytkowania wady odpowiadał wyłącznie wykonawca, stolarz alkoholik. Nigdy faceta nie widziałem, ale deliryczne drżenie jego rąk udzieliło się całej konstrukcji. [...] Chwiejne rusztowanie ugięło się pod ciężarem książek. Niektóre stały w dwóch rzędach. Część piętrzyła się w stosach. Usunięcie jednego tomu mogło spowodować — jak to się dziś mówi — maszyną katastrofę”. M. Wicha, *Jak przestałem kochać design*, Kraków 2015, s. 17.

²³ D. Nowacki, *Dwanaście groszy. Wokół prozy polskiej lat dziewięćdziesiątych*, w: tenże, *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90.*, Kraków 1999, s. 26.

²⁴ B. Hrabal, *Zbyt głośna samotność...*, s. 7.

alegorię filologicznego zatrudnienia. Zatrudnienia, którego mniej lub bardziej skrywaną istotą jest ocalenie jednych tekstów i ich twórców na rzecz zraty innych. Historia nie jest jednak instancją zdemokratyzowaną, lecz hierarchiczną. O ile konstruktywistyczny wymiar każdej historii literatury wydaje się czymś oczywistym, o tyle nieoczywiste bywają założenia, jakimi posługują się jej twórcy²⁵. Niezależnie od rodzajów zastosowanych kryteriów (estetycznych, aksjologicznych, politycznych, społecznych, etc., etc.) ich cechą wspólną jest selekcja, której najbardziej naturalną pochodną jest byt jednych i niebyt drugich. To rzecz jasna konieczność. Istotą kanonu — i tu wracamy do związanego z Tanatosem punktu wyjścia — jest wszak ludzka śmiertelność. Nośna retorycznie koncepcja leksykonów w rodzaju *1001 Books You Must Read Before You Die*, które zalegają w księgarniach całego świata, nie jest niczym innym jak tylko zmonetyzowaną i zwulgaryzowaną wariacją słów Harolda Blooma na temat konieczności istnienia literackiego Kanonu:

Posiadamy Kanon, ponieważ jesteśmy śmiertelni i przyszliśmy na świat dość późno. Czasu jest niewiele i kiedyś się skończy, natomiast do przeczytania jest więcej niż kiedykolwiek. [...] Gdybyśmy byli literalnie nieśmiertelni, lub gdyby długość naszego życia podwoiła się, powiedzmy do stu czterdziestu lat, mogliśmy darować sobie wszelkie dyskusje na temat kanonów²⁶.

Pamiętać, aby zapomnieć; zapomnieć, aby pamiętać (akt trzeci)

Opowiadanie Jerzego Pilcha *Porywajęca suchotnica* z tomu *Bezpowrotnie utracona leworęczność* otwierają obraz przebudzenia narratora

²⁵ „Za zbieżność najważniejszą uważam wspólne niemal wszystkim historykom i historykom literatury przekonanie, że historie literatury to konstrukcje, a nie rekonstrukcje, i że praca historyka literatury polega wyłącznie na konstruowaniu”. S.J. Schmidt, *O pisaniu historii literatury*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, przeł. M.B. Fedewicz, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1996, s. 416.

²⁶ H. Bloom, *Podzwonne dla kanonu*, przeł. M. Szuster, „Literatura na Świecie” 2003, nr 9–10, s. 184.

ze snu i towarzyszące mu uczucie utraty i niepamięci. Zgubiony na granicy jawy wątek snu okazuje się w gruncie rzeczy jedynie pretekstem do przedstawienia analogii między snem a literaturą, którymi rządzi ta sama zasada — zasada niepamięci:

Nie pamiętam — wyznaje Pilchowy narrator — bo niepamięć jest zasadą snu. Nie pamiętam, bo niepamięć jest zasadą literatury. Nie pamiętam, bo literatura to jest zbiór zapisanych snów, biblioteka to jest wielki sennik, największa powieść realistyczna to jest także ściśle zapisany i bardzo wyrazisty sen. „Co jest nie wymówione (nie zapisane) zmierza do nieistnienia”. Ale co jest przeczytane, także tam zmierza, bo i pisanie, i czytanie wiele ze snu, wiele z zapomnienia i wiele z niepamięci w sobie mają²⁷.

Pilch odświeża motyw powszechnie znany i stary jak sama literatura; powracający choćby w przywoływanym przez autora *Spisu cudzołożnic* tekście Patricka Süskinda *Amnezja in litteris* z tomu *Trzy historie i jedno rozważanie*. Kluczowe jest powtórzenie jednej z oczywistości: zapomnienie dotyczy — może przede wszystkim — praktyki czytania. „Po to jest biblioteka — pociesza jednak Pilch — po to ma się książki w domu, by móc w każdej chwili odnowić zapomniany sen”²⁸. Co więcej, literacka amnezja, która bezsprzecznie dopada nas wszystkich, przestaje być praktyką wstydliwą i domagającą się usprawiedliwień. Przeciwnie — pod piórem Pilcha zyskuje dowartościowanie, pisarz bowiem nie tylko brawurowo obnaża własną niepamięć, ale z typową dla siebie retoryczną swadą wylicza korzyści z niej płynące:

Z prozy Faulknera, Płatonowa, Babla, Schulza, Melville’a, Kafki, Kundery, Musiła, Brocha, Iwaszkiewicza nie pamiętam nic. Wszystkich tych pisarzy bardzo pilnie i nieraz po wielokroć przeczytałem i pamiętam bardzo mało. Ale, prawdę powiedziawszy, gdybym ich dobrze pamiętał, byłbym uboższy, byłbym nieszczęśliwy, byłbym bliższy końca, byłbym już martwy w jakiejś mej duchowej części. No bo przecież gdybym ja miał rzetelną pewność, że dobrze znam i pamiętam dajmy na to *Doktora Faustusa* Tomasza Manna, to

²⁷ J. Pilch, *Porywająca suchotnica*, w: tenże, *Bezpowrotnie utracona leworęczność*, Kraków 1998, s. 106. Zob. również J. Sobolewska, *Książki najbardziej nieprzeczytane*, w: taż, *Książka o czytaniu*, Warszawa 2016, s. 174–183.

²⁸ J. Pilch, *Porywająca suchotnica*..., s. 108.

miałbym też dotkliwe poczucie śmierci tej książki, pewnoś, że nigdy już nie będę jej czytał [...]»²⁹.

Zapominanie zatem warunkuje re-lekturę, a jej konieczność, czy po prostu indywidualna potrzeba, staje się dowodem na życie tekstu, otwartego na odnawianie znaczeń. Pilch opisuje proces lektury postrzeganej w zamkniętym kręgu wyznaczonym przez czytanie, zapominanie i ponowne czytanie:

Książek nie czyta się po to, aby je pamiętać — powie dobitnie. — Książki czyta się po to, aby je zapominać, zapomina się je zaś po to, by móc znów je czytać. Biblioteka jest zbiorem snów zapomnianych, ale utrwalonych, jest szansą nieustannego powrotu, a każdy powrót może tu na powrót stać się pierwszym przyjściem³⁰.

Jeśli kreślone przez Pilcha zasady gry w czytanie i zapominanie wydają nam się przesadne, to co dopiero powiedzieć o wizji, którą roztacza przed czytelnikami francuski literaturoznawca Pierre Bayard w eseju *Jak rozmawiać o książkach, których się nie czytało?* W rozdziale zatytułowanym *Książki, które zapomnieliśmy* — analizując *Próby* Montaigne'a — badacz dowodzi po pierwsze, że zapominanie niweluje w zasadzie różnicę między książką przeczytaną a nieprzeczytaną:

Już w trakcie lektury zaczynamy zapominać to, co przeczytaliśmy przed chwilą. Proces ten trwa nieprzerwanie aż do chwili, w której okazuje się, że wszystko wygląda tak, jakbyśmy danej książki nigdy nie czytali; stajemy się na nowo nieczytelnikami [...]. Stwierdzenie, że czytało się jakąś książkę, jest więc w rzeczywistości tylko metonimią, gdyż nigdy nie czytamy więcej niż część książki, mniejszą lub większą, a nawet ta część skazana jest prędzej czy później na zapomnienie³¹.

Po drugie, lektura tak mocno podlegająca procesowi zapominania traci, jak się wydaje, sens i prowadzi czytelnika wprost do szaleństwa — właśnie taka wizja wypływa z lektury *Prób*. Montaigne to

²⁹ Tamże, s. 109–110.

³⁰ Tamże, s. 110.

³¹ P. Bayard, *Jak rozmawiać o książkach, których się nie czytało?*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 2008, s. 45.

zagubiony w labiryncie tekstów erudyty, niepamiętający nawet książek napisanych przez siebie, to podmiot skazany na utratę tożsamości, niemogący spotkać się z samym sobą³². Sylwetka Montaigne'a jako czytelnika zostaje z pewnością przerysowana, prowadzi niebezpiecznie blisko linii, za którą czytanie przestałoby w ogóle mieć znaczenie. A przecież tak się nie dzieje ani w pismach Montaigne'a, ani u Bayarda. Można odnieść wrażenie, że zmagania francuskiego filozofa składają współczesnego literaturoznawcę — podobnie jak Jerzego Pilcha — do pochwały „lektury jako utraty”, a właściwie znów re-lektury; nie czytania, a od-czytywania:

należałoby nazwać ten nieskończony ruch zapominania książek, w który jesteśmy wprzęgnięci, nie tyle czytaniem, ile o d - c z y t y w a n i e m. Książki, zawsze pozostające w tym ruchu, który jest skutkiem zarówno nieustannego zanikania w pamięci, jak i nakładania się oraz zapętlania coraz to nowych odniesień, a właściwie już nawet nie książki, lecz same tytuły czy urywane fragmenty tekstu, stają się stopniowo cieniami pełzającymi po powierzchni naszej świadomości³³.

Te dwie, zarysowane zaledwie, a bliskie sobie koncepcje napędzających się wzajemnie praktyk czytania i zapominania odnieść można nie tylko do pojedynczych książek, ale i pisarskich osobowości. Nie da się bowiem zaprzeczyć, że usuwanie i książek, i pisarzy z pamięci czytelników i badaczy jest naturalne; może być odpowiedzią czy wręcz reakcją obronną na nadprodukcję literacką, przemijanie literackich mód i zmianę wartości; niejednokrotnie bywa odrzuceniem nieaktualnej tradycji lub języka. Tak rozumiane zapominanie czy — by użyć ważnej dla nas metafory — zamieranie pisarzy bliskie jest zwykłemu nicowaniu czy selekcyonowaniu. Wierzmy jednak, że literatura jest produktem szczególnym — nie ma terminu ważności. Mimo że zapominanie pisarzy

³² Zob. tamże, s. 50–51.

³³ Tamże, s. 51. Tłumaczka Magdalena Kowalska dodaje w tym miejscu wyjaśnienie dotyczące polskiej formy „od-czytywanie”: „W oryginale «lecture» i «delecture». Postanowiłam użyć słowa «od-czytywanie». Po polsku ma inne znaczenie, ale jeśli dobrze się w nie wsłuchać, można usłyszeć to samo zaprzeczające «od», które jest w słowach «odeczarować» czy «odeczynić»”.

i zastyganie ich dzieł w lekturowym bezruchu jest bezdyskusyjne, to podobnie bezsporna jest w naszym przekonaniu konieczność stałych zabiegów rewindykacyjnych.

Francuski pisarz Jean-Claude Carrière w zajmującej dyskusji z Umberto Eco zauważył, jak ważne jest „ponowne zauroczenie książką” i zwierając się z fascynacji, jaką odczuwał przy re-lekturze *Ojca Goriot*, podsumowywał:

Dzieło opiera się destrukcyjnemu wpływowi czasu, czekając cierpliwie na swoją chwilę. [...] nie tylko pamięć zbiorowa odkrywa od czasu do czasu zapomniane dzieło. Nie mniej cenne okazują się całkiem osobiste fascynacje, jakie mogą stać się naszym udziałem, gdy sięgniemy któregoś wieczoru po zakurzony tomik³⁴.

Przewartościowania kanonu jeden ze swoich początków mają zatem w indywidualnej i arbitralnej praktyce czytania oraz — wynikającej z niej — praktyce dzielenia się efektami (oraz afektami) lektury. Prywatna selekcja bazuje u Carrière’a na słowie *filtrage*, odsyłającym do metafory filtrowania wina. Obecnie istnienie i powstawanie literatury w przestrzeni internetowej, zrównanie języków, tekstów i form wydaje się jednak doświadczeniem ambiwalentnym. Z jednej bowiem strony stawia wszystkich uczestników życia kulturalnego przed wyzwaniem samodzielnych odsiewów, tyleż kuszących, co — zgodnie z prognoząmi Umberta Eco — niebezpiecznych:

W dobie internetu, który serwuje nam wszystko i zmusza [...] do dokonywania selekcji na własną rękę, a nie na podstawie wspólnego dziedzictwa kulturowego, istnieje ryzyko, że będziemy mieli do dyspozycji sześć miliardów encyklopedii, co uniemożliwi nam jakiegokolwiek porozumienie³⁵.

Można też jednak spojrzeć na ów nadmiar z perspektywy przyjętej przez Carrière’a, widząc w porządku kanonu(ów) produkt nadmiernie precedzony, wręcz wydestylowany, a w (pozornej) równości — szansę na odkrycie nieznanego smaku. Właśnie tu przydatna okazuje się metafora filtrowania wina:

³⁴ J.-C. Carrière, U. Eco, *Nie myśl, że książki znikną*. Wywiad przeprowadził Jean-Philippe de Tonnac, przeł. J. Kortas, Warszawa 2010, s. 136–137.

³⁵ Tamże, s. 70.

Obecnie mamy do czynienia [...] z winem „nieodfiltrowanym”, zawierającym różnego rodzaju zanieczyszczenia, które dają niekiedy bardzo osobliwy posmak, jaki w wyniku filtrowania zanika. Być może w szkole delektowaliśmy się literaturą, która została zbytnio „przefiltrowana”, czyli pozbawiona owych „zakazanych” składników³⁶.

„Słodka zemsta zapomnianych”.

Epilog

Tak właśnie pomyślany został niniejszy tom, w którym upomnieć się chcemy o — najogólniej mówiąc — pisarzy współcześnie słabo obecnych, zapomnianych czy wręcz nieznanych, a niegdyś uznawanych za ważnych. Proponujemy w *Zamieraniu pisarzy* „kulturową anamnezę”³⁷ i autorskie odkrycia, które są świadectwem tyleż rewidowania osobistych kanonów, co — mamy nadzieję — pewnych ogólnych prawidłowości, jakim podlega proces zapominania i przywracania pamięci o pisarzach. Każdy z przedstawionych tu artykułów to próba opisu mechanizmów stojących za praktykami odchodzenia pisarzy w niepamięć oraz czynników decydujących o potrzebie ich powrotów.

Pytanie, kogo i dlaczego warto odzyskać, pojawia się w dyskursie krytyczno- i historycznoliterackim dość często. Niedawno postawiła je redakcja „Nowej Dekady Krakowskiej”, publikując wielowątkową dyskusję na ten temat oraz odpowiedzi na ankietę dotyczącą literatury zapomnianej³⁸. Podobny to gest do znacznie wcześniejszego, zainicjo-

³⁶ Tamże, s. 92–93.

³⁷ W rozmowie *O znikaniu pisarzy, nieczytaniu literatury i innych jej sprawach* na potencjał „kulturowej anamnezy” zwróciła uwagę Marta Wyka: „[...] zjawisko anamnezy kulturowej miewa pozytywne skutki, prowadzi do odgrzebywania zapomnianych elementów. Jest nawet książka Haralda Weinricha *Lethe*, w której ten kulturoznawca pokazuje, jak to trwało od Platona aż po współczesność — te procesy przypominania, zapominania, odchodzenia, powrotu. Okazuje się, że rzeka Lethe, czyli to, co zapominamy, jest pełna zdrowotnej wody. Wciąż w niej można znaleźć coś bardzo pobudzającego” (*Nowa Dekada Krakowska* 2016, nr 3, s. 14).

³⁸ *O znikaniu pisarzy, nieczytaniu literatury i innych jej sprawach* rozmawiają: Teresa Walas, Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski, Dariusz Nowacki, Malwina Mus, Anna

wanego w 1992 roku przez paryską „Kulturę”³⁹. *Zamieranie pisarzy* to z kolei przejście od ogólnej diagnozy do konkretnych rozpoznań, które w jakiejś mierze przewyżają melancholię zamierania. Próby przypominania, odradzania i dopuszczania nieobecnych pisarzy do głosu są dla nas wszakże równie interesujące co rozpisywanie samego procesu zapominania. Te dwie, niezwykle ważne w kulturze współczesnej kategorie — zapominanie i przypominanie — stanowią bieguny wyznaczające zakres dociekań autorów prezentowanego tomu.

Świadoma staroświeckość naszego przedsięwzięcia zmierza w pewnym stopniu do przewyżnienia mechanizmu, który, jak się wydaje, rządzi współczesną kulturą odbiorczą — co świetnie przypominała Magdalena Lachman — „czytasz, zamykasz, zapominasz”. Otóż tak jest w istocie w literaturze najnowszej, która podporządkowana szaleńcemu tempu życia, nie pozwala autorowi na pieczołowite pielęgnowanie sensów, odbiorcy natomiast każe biec ku kolejnemu rzekomemu arcydziełu, a tak naprawdę „utworowi jednorazowego użytku”. Zachowanie obu stron punktowała Lachman:

Autorzy pracują obecnie pod dyktando wymogów marketingowych i zmieniających się błyskawicznie mód, licząc się z szybkim przemijaniem i wymiennością efektów swoich działań. [...] tworzą w przekonaniu — a przynajmniej takie robią wrażenie — że nie adresują swoich utworów także do potomnych, ale osadzają je wyłącznie w „tu i teraz”; nie dbają o przekraczającą wymiar teraźniejszości uniwersalizację, choć na ogół zapewne świadomi są tego, że utwory maksymalnie współczesne starzeją się najszybciej. [...] Współczesna literatura daje łatwe przyzwoleństwo na brak koncentracji, utrwała w odbiorcy przekonanie, że nie ma on i nie musi mieć czasu, żeby zatrzymać się w ruchu i pomyśleć, i ćwiczyć pamięć⁴⁰.

Chociaż materiał zebrany w *Zamieraniu pisarzy* przypomina — jako żywo — przede wszystkim literackie ekshumacje, to dotykamy również

Pekaniec, Marta Wyka; *Zapomniana literatura. Ankieta*, „Nowa Dekada Krakowska” 2016, nr 3. Zob. także *Ankieta Niedocenieni/przecenieni współczesnej literatury*, „Nowa Dekada Krakowska” 2015, nr 6.

³⁹ *Pisarze niedocenieni — pisarze przecenieni. Ankieta „Kultury”*; W. Bolecki, *Komentarz do Ankiety „Kultury”*, „Kultura” 1992, nr 7.

⁴⁰ M. Lachman, *Obsesja zapominania*, „Nowa Dekada Krakowska” 2016, nr 3, s. 78.

problemów współczesnych. Z jednej więc strony Autorzy przyglądają się praktykom zamierania dzieł jako konsekwencjom zamierania ciał, co często skazuje na interpretacyjny bezruch. Bywa, że wyprawa odkrywcza wiąże się z koniecznością przewyciężenia dawnych, banalnych i ogólnikowych sądów, wydobycia pisarza z szufladki naukowości czy spojrzenia na niego przez pryzmat nowoczesnej metodologii. Ponadto niektóre proponowane tutaj powroty mają w tle pytania o znaczenie kategorii *minorum gentium*, o przyczyny odchodzenia w niepamięć „wybitnych pisarzy drugiej kategorii”, ale i o afekty, które towarzyszą przypominaniu tych zapomnianych sylwetek. Z drugiej strony — i to ów współczesny rys widoczny w dwóch zamykających zbiór tekstach — równie interesujące, choć rządzące się nieco innymi prawami, są spektakle „zamierania za życia”, które, po pierwsze, potwierdzają cytowane sądy Magdaleny Lachman dotyczące sytuacji, gdy praktyka galopu za współczesnością przyjmuje formy karykaturalne i zamienia się w autodestrukcję pisarza zachodzącą *in statu nascendi*, po drugie zaś stają się przyczynkiem do obserwacji ponadindywidualnych zjawisk, jak odchodzenie w niepamięć klasycznych ról i form życia literackiego, ciekawych wymian w polu literackim: wieszcząc bowiem śmierć (pisarza), widzimy jednocześnie narodziny (autora).

TRANSGRESSING WORDS

The article written by Monika Ładoń and Grzegorz Olszański is an attempt at creating a theoretical foundation and a critical commentary to the texts included in the book. The multidimensional and varied relations between death and literature are the subject of the analysis, as well as the description of mechanisms which are responsible for the construction of the history of literature. The work of memory, which is acknowledged by the critics, is accompanied by the acts of forgetting, erasing and ruthless selection. The selection which is the natural response to the overproduction of literature, to the change of literary fashions or to the inadequacy of the aesthetic choices. According to Harold Bloom, the problem with literary canons is that their existence is involved in both aesthetic and existential matters. The crucial aspect, underlined by the authors with references to various literary texts, is the limitation which is the effect of certain aesthetic choice as well.

Magdalena Piekara

Zamieranie przed narodzinami. Kilka uwag o *Szkicach* Adama Szymańskiego

W przeprowadzonej na łamach „Nowej Dekady Krakowskiej” dyskusji o znikaniu pisarzy Włodzimierz Bolecki stwierdził, że „metaforyczne porównanie tekstu do ciała może mieć sens. Jak widać, kiedy umiera ciało, umierają też teksty”¹. Na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać, że właśnie z taką sytuacją mieliśmy i mamy do czynienia w przypadku obecności w świadomości czytelników, a także krytyków i historyków literatury, dwutomowych *Szkiców* oraz osoby ich autora — Adama Szymańskiego. Właśnie nie tylko samego tekstu (czyli pionierskiego — pod wieloma względami — zbioru opowiadań z syberyjskiego zesłania), ale także pisarza, nierozzerwalnie związane go z tekstem opowiadań, którego późniejsze dokonania zdecydowanie nie przyćmiły debiutu prozatorskiego, a wręcz można uznać, że nie zostały przez opinię publiczną docenione, a nawet pozostały w większości niezauważone.

Pierwsze z zebranych w *Szkicach* opowiadań opublikowane zostało w czasopiśmie „Kraj” w 1885 roku (*Srul z Lubartowa*) i od razu zwróciło uwagę czytelników. Zainteresowanie to zwiększyło się po wydaniu w 1887 roku w Petersburgu pierwszego tomu *Szkiców*. Kolejne wydania przypadają na lata 1890 i 1891; w roku 1897 ukazało się jeszcze wyda-

¹ *O znikaniu pisarzy, nieczytaniu literatury i innych jej sprawach* rozmawiają: Teresa Walas, Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski, Dariusz Nowacki, Malwina Mus, Anna Pekaniec, Marta Wyka, „Nowa Dekada Krakowska” 2016, nr 3, s. 16.

nie skrócone. Bardzo szybko ogłoszono drukiem także liczne przekłady na języki obce; pierwszy — na niemiecki — w 1884 roku, następny, na serbsko-chorwacki i szwedzki, pochodzi z początku XX wieku, są także tłumaczenia na francuski i rosyjski². Krytyka zareagowała entuzjastycznie, opublikowano (w ciągu trzech lat od pierwszego wydania) kilkadziesiąt omówień i recenzji *Szkiców* w znaczących na rynku wydawniczym periodykach; co ciekawe, możemy także zaobserwować pozytywny odbiór dzieła Szymańskiego w pismach każdej chyba możliwej opcji politycznej, zarówno w antysemitkiej „Roli” Jana Jeleńskiego czy narodowym „Głosie”, jak i w „Izraelicie” czy zorientowanej prorusko „Ojczyźnie” Teofila Merunowicza. Pojawienie się na naszym rynku wydawniczym książki Szymańskiego było, jak stwierdza Alina Brodzka, wydarzeniem szczególnym, niezwykłym, o znaczeniu fundamentalnym: „Książka syberyjskiego zesłańca, Adama Szymańskiego, która — podobnie jak niezapomniane powieści i nowele sybirskie Sieroszewskiego — wstrząsnęła całą patriotyczną opinią”³. Stało się tak nie tylko dlatego, że czytelnicy w napięciu i uwadze śledzili doniesienia z miejsca, które pozostawało na długie lata domem dla wielu polskich zesłańców, ale

² Henryk Biegeleisen pisał z pewną przesadą, a jednocześnie krytycznie odnosząc się do recenzji Piotra Chmielowskiego z „Kuriera Codziennego” (1897, nr 13), że „Szkice zostały przełożone na prawie wszystkie języki europejskie — o czym mało kto wie. Miesięcznik «Revue des deus Mondes» nie podaje z zasady tłumaczeń — zrobiono wyjątek dla dwóch szkiców Szymańskiego w r. 1889 i 1889. [...] W niemieckiej i rosyjskiej literaturze doczekał się też Szymański niezwykłego przyjęcia. Liczne przekłady i krytyki najwymowniej świadczą, jak mylił się Chmielowski, przypisując przede wszystkim tematowi powodzenie utworów Szymańskiego. Rzeczą jest jasną, że ani Niemców, ani Rosjan przedmiot sam nie pociąga” (H. Biegeleisen, *Adam Szymański*, „Kurier Lwowski” 1910, nr 407, s. 1). Dodać należy, że tantiem z owych przekładów autor z pewnością nie otrzymał; o ile jeszcze można było liczyć na honoraria z czasopism i wydawnictw zachodnich, o tyle wiemy, że Rosjanie prawie zawsze lekceważyli kwestię praw autorskich, nawet jeśli twórca był poddanym carskim. Tego typu praktyki dotyczyły prawie wszystkich pisarzy polskich, na przykład Henryk Sienkiewicz w tej kwestii wymienił nawet złośliwości z Lwem Tołstojem, radząc rosyjskiemu pisarzowi użycie owych nieistniejących wynagrodzeń z tłumaczeń dla Polaka w zbiorce charytatywnej organizowanej przez autora *Wojny i pokoju*. O sytuacji tej pisał Adam Grzymała-Siedlecki.

³ A. Brodzka, *O nowelach Marii Konopnickiej*, Warszawa 1958, s. 189.

także dlatego, że był to świat całkowicie różny od znanych miejsc i krajobrazów, wręcz egzotyczny, z czego zdawał sobie sprawę publicysta „Gazety Lwowskiej”, twierdząc, że „świat, w jaki nas przenosi pan Szymański, jest nam tak nieznanym i tak odmiennym od wszystkiego, co naszej własnej obserwacji podlega, że trudno przykładać doń miarę zwykłych psychologicznych i literackich prawideł”⁴. Przede wszystkim zaś popularność i sukces wydawniczy zawdzięczały *Szkice* osobie Adama Szymańskiego, aresztowanego, więzionego w X Pawilonie Cytadeli Warszawskiej i w chwili ich pierwszego wydania odbywającego już ponaddziesięcioletnie zesłanie za działalność w Rządzie Narodowym, a także za założenie Związku Synów Ojczyzny („na tych kilka drobnych utworów składać się musiały lata cierpień wielkich i przejść bolesnych”⁵). We wszystkich prawie recenzjach *Szkiców* pojawia się dokładnie ten sam schemat myślowy: traktowanie pisarza oraz jego przeżyć i doświadczeń z Syberii jako pewnej reprezentacji losów polskich zesłańców:

Żniwo więzienne i wygnańcze stosunkowo szczupłego dostarczyło plonu narodowej literaturze. Nawet pamiętnikowych zapisków względnie otrzymaliśmy niewiele [...] im większy ból, tym mniej słów, tym zupełniejsze uciszenie, jakiś srom cierpienia składanego na dnie duszy całopalenia ofiarą [...]. Na wzór owego Cichowskiego z *Dziadów* więźniowie i wygnańcy nasi po większej części zamiast przeszłą opiewać niewolę, zamykają się w milczeniu⁶.

Opowiadania Szymańskiego, ze względu na treść, dość słabo reprezentowaną w polskiej literaturze w latach osiemdziesiątych XIX wieku, musiały więc — niejako automatycznie — stać się powszechnym wyobrażeniem losu skazańców politycznych. Przywołanie postaci Cichowskiego z *Dziadów* także nie jest przypadkowe, nawiązanie bowiem do znanego dzieła romantycznego pozwala na przypomnienie drobiaz-

⁴ H. El [Henryk Elzenberg], *Z Warszawy*, „Gazeta Lwowska” 1887, nr 216, s. 5. Ortografia wszystkich przywołanych w niniejszym tekście artykułów prasowych została poprawiona wedle obowiązujących norm i zapisów.

⁵ J. Kallenbach, „*Szkice*” Adama Szymańskiego (t. 1, Petersburg 1887), „Czas” 1887, nr 202, s. 1.

⁶ F. [Wilhelm Feldman], *Z literatury sybirskiej*, „Czas” 1887, nr 16, s. 1.

gowych szczegółów śledztwa, a także utraty zdrowia i zniszczenia psychiki u katorżników. O *Szkicach* nie wypadało więc pisać bez patosu, bez stosowania paraleli łączącej los jednostkowy z cierpieniem zbiorowości uciskanej pod zaborami: „[...] w tej mroźnej atmosferze nie-szczęścia, rozpinającego swe lodowe skrzydła nie nad jednostką, lecz nad krajem całym”⁷. Porównywano piarstwo autora *Srula z Lubartowa* do twórczości największych pozytywistów (z pewną przesadą ofiarowując mu niejako quasi-sportowe laury), przyznając nawet czasem pierwszeństwo nad nimi, ze względu na to, że treść jego utworów dotyczy wyłącznie Polski i prezentuje doświadczenia pokolenia, które przeżyło powstanie styczniowe, jego klęskę i związane z nią reperkusje władz:

Wprawdzie niektórzy nasi pisarze, jak Sienkiewicz, Prus, Orzeszkowa, z upodobaniem odtwarzali już dawniej niedole społeczne, [...] ale te ciemne, smutne karty mogły być po większej części z historii każdego społeczeństwa wydarte, podczas gdy pan Szymański poruszył nędzę specyficznie naszą, sięgnął do okropnej rany, jaka się tylko w ciele naszej nieszczęsnej matki Polski krwawi⁸.

Sami pisarze także uznawali wydanie *Szkiców* za wielkie wydarzenie, nawet nie tyle artystyczne, ile właśnie ważne z innych, narodowych i patriotycznych względów, o czym wspomina Brodzka, która odnotowuje stanowisko autorki *Naszej szkapy*: „*Szkice* Szymańskiego przeżyła Konopnicka równie głęboko jak Żeromski”⁹. Co do opinii Żeromskiego wypada przywołać stwierdzenie z jego *Dzienników*: „Szymański — zdobył sobie sławę, jest już jednym z tych umiłowanych dzieci narodu, jakim jest Sienkiewicz”¹⁰. Użycie przez autora *Popiołów* słowa „ulubieniec”, związanego z uczuciami, a nie refleksją, analizą i badaniem, wydaje się symptomatyczne¹¹. Szymański stał się, niczym Wokulski

⁷ H. El [Henryk Elzenberg], *Z Warszawy*, „Gazeta Lwowska” 1887, nr 214, s. 5.

⁸ Tamże.

⁹ A. Brodzka, *O nowelach...*, s. 193.

¹⁰ S. Żeromski, *Dzienniki 1882–1886*, t. 2, Warszawa 1953, s. 430.

¹¹ Podobnie we wstępie do *Szkiców* z 1921 roku wyraził się Adam Grzymała-Siedlecki, który pisał o opowiadaniach Szymańskiego jako o „ulubionej książce pokolenia”. Po pierwsze, aż prosi się o zadanie pytania, o które pokolenia chodzi. Po drugie, narzuca się następne: jakie względy miałyby zdecydować o tym, że byłaby ona ulubiona? Po trzecie,

z *Lalki*, „bohaterem sezonu”, wypadało o nim mówić, ale tylko w jeden, z góry określony sposób, a także — co trzeba ironicznie zaznaczyć wobec przytoczonych świadectw krytyków tamtej epoki — wielbić jego dzieło i łkać nad nim. To porównywanie Szymańskiego z innymi pisarzami nie dotyczyło wyłącznie literatów polskich, najczęściej za krytykami zachodnimi rodzimi recenzenci dość często wskazywali na powinowactwo z Fiodorem Dostojewskim i — co ciekawe — znów przyznawali laur Polakowi: „[...] poznawszy Szymańskiego, zestawia go zwykle z Dostojewskim, a nieraz w tym porównaniu wyższość przyznaje autorowi polskiemu”¹².

Krytycy próbowali znaleźć odpowiedni styl mówienia o *Szkicach*, żeby wywyższyć ich twórcę. Czasem w poszukiwaniu porównań stawali się wręcz śmieszni, konstrukcje przez nich tworzone uznać można wręcz za groteskowe, jak na przykład fragment z omówienia zamieszczonego w „Gazecie Lwowskiej”, gdzie krytyk, wskazując na pewne niedociągnięcia formalne opowiadań Szymańskiego, stara się ze wszystkich sił złagodzić swą opinię i przedstawić ją w formie wyszukanego komplementu:

talent pana Szymańskiego przy wielkiej ekspresji, znakomitej obserwacji i wybornie zażywany realizmie w obrazowaniu, na punkcie kompozycji szwankuje trochę. Nie radzilibyśmy temu Meissonierowi syberyjskich portretów naginać pędzla do zamalowywania wielkich płócien¹³.

Wątpić należy, czy Szymański byłby uradowany porównaniem jego opowiadań do obrazów Jeana-Louisa-Ernesta Meissoniera, batalisty nazywanego w jego epoce „malarzem tabakierek”¹⁴. Faktem jest, że ten

ulubiona, czyli tak naprawdę jaka — ważna? Czy też taka, dla której jest zarezerwowane „miejsce w sercu”, być może ze względów sentymentalnych.

¹² K. Kalinowski, *Wiara w człowieczeństwo. Na marginesie „Szkiców” Adama Szymańskiego*, Warszawa 1933, s. 4.

¹³ H. El [Henryk Elzenberg], *Z Warszawy*, „Gazeta Lwowska” 1887, nr 215, s. 5.

¹⁴ Nazwa ta dotyczyła przede wszystkim niewielkich rozmiarów dzieł francuskiego artysty, ale była zdecydowanie lekceważąca, w opinii tej można się doszukiwać raczej krytyki postawy artysty, całkowicie obojętnego na nowe prądy w sztuce i znanego z ugodowej postawy wobec ówczesnych władz francuskich, a także krytykującego Komunę Paryską.

francuski artysta był w Polsce znany, a jego prace inspirowały wczesne malarstwo Wojciecha Kossaka czy Maksymiliana Gierymskiego, ale opinia ta nie jest wyrazem sympatii, takim jak na przykład zaznaczenie niewielkich rozmiarów obrazów w *Weselu* Stanisława Wyspiańskiego, który opisuje w III akcie (scena 17) swego dramatu dzieła Jana Stanisławskiego („maleńki, jak te obrazki, / co maluje Stanisławski, / z jabłoniemi i z bodiakiem”). Zauważyć można, że porównania twórczości Szymańskiego do dzieł malarskich należą do stałego repertuaru krytyki pozytywistycznej skupionej nad opowiadaniem z Syberii. Czasem trudno nawet zrozumieć, gdzie i dlaczego krytyk znalazł podobieństwa¹⁵, co doskonale oddaje problem, jaki dla krytyki stanowiły *Szkice*, i wyraźnie dowodzi, że autorzy recenzji nie znajdowali odpowiedniego języka i bazowali na skojarzeniach powszechnych dla wyobraźni ówczesnych odbiorców, a także nie potrafili odnieść się twórczo — wszak byli skrupowani sposobami mówienia o temacie dzieła — do pionierskiego wydarzenia literackiego, ewidentnie zasługującego na adekwatną formę krytycznoliteracką. Można rzec, że temat zamykał im usta, krępował ręce, zaciskał gardła, mogli wydobywać z siebie ciągle ten sam — obojętny, aczkolwiek fałszywy (przez swą powtarzalność) — ton. Co ciekawe, dotyczyło to nawet wytrawnych krytyków, takich jak przywołany tu Józef Kotarbiński czy Wilhelm Feldman, którego fragment *Współczesnej literatury polskiej* niczym się nie wyróżnia na tle innych opinii, a raczej dość bezrefleksyjnych w istocie pochwał:

Obok wielkich stanął w nowelistyce Adam Szymański. [...] Gdy wielkie talenty zapuszczały wzrok w głąb czasów, gdy jedni upajali się śpiewem rycerskim, inni ludowym, on przywiódł na myśl krainę Anhellego, pochody Grottgerowskie, tęsknotę bezbrzeżną za tą, która jest „jak zdrowie”. [...] *Szkice*, z męskim, doskonale opanowanym pisane liryzmem, są jedną z pełnych strun instrumentu artystycznego, którym wyraża się wówczas literatura: noweli¹⁶.

¹⁵ Zob. J. Kotarbiński, *Adam Szymański „Szkice”*, t. 1, „Gazeta Polska” 1887, nr 293, s. 3 („Szkice mają pewne pokrewieństwo z obrazami Malczewskiego — chociaż autor nie potrącał o tak tragiczne motywy jak malarz krakowski, a zamiast [...] malowideł dał szereg rysunków kredkowych, pomyślanych i wykonanych według jednej artystycznej metody”).

¹⁶ W. Feldman, *Współczesna literatura polska 1864–1918*, t. 1, Kraków 1985, s. 170.

Oprócz porównań z malarzami (interesujące, że każdy z recenzentów mówi o innych, diametralnie się od siebie różniących artystach, zarówno jeśli chodzi o technikę, jak i tematykę obrazów) znajdziemy jeszcze w omówieniach krytycznych *Szkiców* takie, które odnoszą się do pisarzy romantyków — do Mickiewicza i Krasińskiego. Trudno w zasadzie wskazać w tej lawinie nieumiarkowanych, wręcz rozbuchanych hiperbol cel i sens — czyż krytycy nie mieli świadomości, że skoro stwierdzają, iż dzieło Szymańskiego podobne jest prawie do wszystkiego, nie tylko musi być nieoryginalne, ale wręcz można by je uznać za kakofoniczne? Porównywany prawie ze wszystkimi: z rodzimymi pozytywistami i romantykami, twórcami biblijnych psalmów, z prorokami („niektóre z tych ustępów lirycznych mają podniosły, jakby jeremiaszowy nastrój, przypominają one nieco wersety biblijne”¹⁷), z Dostojewskim, z francuskim batalistą, z Malczewskim i Grottgerem, byłby Szymański więc, jak wynika z tych omówień, zlepkiem jakichś motywów i cudzych odkryć. Z pewnością nie posiadałby własnego tonu, byłby „pozszywany” ze skojarzeń, ale ciągle nienazwany, nie byłby naprawdę oceniony i tym samym musiałby pozostać niedoceniony.

Jedyną chyba wartościową opinią krytyczną *Szkiców*, pochodzącą z końca lat osiemdziesiątych, jest przywołany już (choć także niewolny od szablonowych kalk) głos Jana Ludwika Popławskiego. Co prawda jego recenzja stara się wpisać twórczość autora *Macieja Mazura* w związany z powstaniem styczniowym nurt rozliczeniowy, a także w ówczesną debatę polityczną, ale jest to jedyny tekst, który wnosi ciekawe akcenty do debaty nad Szymańskim. Popławski od razu dość złośliwie odnosi się do powszechnych w dyskursie krytycznym porównań Szymańskiego do innych pozytywistów: „Mniejsza, że Sienkiewicz ma talent opisowy, ty zaś jesteś lirykiem, zrobiał cię jego uczniem, bądź na to przygotowany”¹⁸.

Główną zaletą recenzji Popławskiego jest osobisty ton, przyjęta przez krytyka forma listu, odwołanie się do wspólnych doświadczeń, które w sposób zakamuflowany pojawiają się w tekście i momentalnie mode-

¹⁷ J.L.P. [Jan Ludwik Popławski], *List krytyka do autora*, „Głos” 1887, nr 33, s. 10.

¹⁸ Tamże.

lują dyskurs nadawcy: „Spróbowałem ją pisać według przyjętego szablonu, ale nawet kilku wierszy skreślić nie mogłem, tak dziwną i śmieszoną mi się wydała moja rola dziennikarskiego arystarcha wobec ciebie”¹⁹. Popławski, jak widać, nie tylko zauważa istnienie wypracowanego sposobu pisania o Szymańskim, ale też sugeruje, że wspólna przeszłość, przeszłość Ciechowskich z *Dziadów*, uniemożliwia brązownictwo, a raczej nakazuje milczenie i aluzyjne nawiązanie do wydarzeń, które były bezpośrednią przyczyną syberyjskiego wygnania Szymańskiego. Najwyraźniej Popławski odwołuje się do postaci Arystarcha z Samotraki, twórcy krytyki literackiej, ale przyznaje, że wejście w taką rolę byłoby śmiesznością, nadużyciem, fałszem. Ponadto nie chce się sytuować w pozycji krytyka literackiego, który byłby skrępowany narzuconym przez innych stylem recenzji, i pozostaje na poziomie przyjacielskiej pogawędki, do której ma, jak zaznacza, prawo — szczególnie że mógłby przypomnieć, iż razem z Szymańskim byli skazańcami w X Pawilonie Cytadeli. Popławski może myśleć także o innym Arystarchu — wymienionym w Nowym Testamencie pięciokrotnie, określanym jako towarzysz św. Pawła. Był on więźniem rzymskiego więzienia w tym samym czasie, kiedy przebywał w nim apostoł²⁰. Jednocześnie Popławski dezawuuje dość szybko swoją rolę, pozornie związaną z dziennikarskim, pisarskim rzemiosłem, wskazując na to, że ich losy (krytyka i pisarza) i doświadczenia są jednak diametralnie różne. Te dwa możliwe odczytania porównania Popławskiego wydają się niezwykle ciekawe, pozwalają na wiele różnych odczytań, ale także sprawiają wrażenie bezpiecznych w oczach na przykład carskiego cenzora.

Popławski jako chyba jedyny dostrzegł i negatywnie ocenił patetyczny ton recenzji *Szkiców*, ton, który niewiele wnosił do dyskusji o literaturze, za to wskazywał na fałsz i powierzchowność. Umiejętnie wpisał odbiór opowiadań Szymańskiego w ówczesną sytuację polityczną i społeczną, w charakterystyczny dla końca lat osiemdziesiątych ton pesymizmu i niewiary w odzyskanie niepodległości, a także zasygna-

¹⁹ Tamże.

²⁰ Zob. K. Romaniuk (bp), *Uczniowie i współpracownicy świętego Pawła*, Kraków 2008, s. 29–31.

lizował znaczące pęknięcie społeczeństwa polskiego, zubożniałego na przeszłość i dość sceptycznie patrzącego w przyszłość, apatycznego i pogodzonego z sytuacją. W przyjętej przez Popławskiego wizji, z którą wypada się zgodzić, Szymański byłby eksponatem w muzeum czasu minionego, częścią narodowej mitologii, którą się chętnie przywołuje, ale wyłącznie jako zbiór pustych, nic nieznaczących pojęć, niezrozumiałych i zgoła zbędnych:

spodziewano się więc po tobie, że biegle i efektownie odegrasz wariacje na stary temat o męczennikach opromienionych glorią cierpienia, o nędzy wygnania, o okrucieństwie ludzi, słowem o tych wszystkich rzeczach, o których spragniona silnych wrażeń publiczność nasza lubi słuchać, jakkolwiek tyle ją to obchodzi co melodramat, na który wczoraj patrzyła w teatrze²¹.

Popławski dowodzi swego rodzaju unieważnienia tekstów Szymańskiego, a tym samym ich autora (wszak były one świadectwem zapisu doświadczenia), które dokonało się bardzo szybko, a w finale listu zauważa, że rzeczywistych odbiorców dzieła jest niewiele („I tylko serc kilka, które jeszcze tłuszcem mieszczańskim nie obrosły, drgnie i zatętni żywiej nienawiścią do tego błota i gnoju, w którym tysiące nurzą się z taką rozkoszą”²²). Skąd tak pesymistyczna diagnoza, szczególnie jeśli zauważymy, że podobny ton pojawia się także w zakończeniu recenzji Kotarbińskiego, który pisze o zdrętwieniu społeczeństwa w egoizmie i zastygnięciu w apatii? Ten sam aspekt analizuje Brodzka, przywołując znaczący w tym kontekście fragment listu Konopnickiej do Lenartowicza: „Szymański w jednym ze swoich obrazków kładzie w usta wygnańca słowa: «Opłatek prosto z Warszawy»... nie jestże to ironia?”²³, który ukazywałby bolesną prawdę, że tęsknota zesłańców za krajem dotyczy miejsca nieistniejącego, mitycznego, wyidealizowanego. Paradoksalnie od spojrzenia tego nie jest wolny sam Szymański, który na przykład w *Srułu z Lubartowa*, opisując kraj, za którym się tęskni, posługuje się frazami niemalże przepisanymi z *Pana Tadeusza*. Bohater nie przy-

²¹ J.L.P. [Jan Ludwik Popławski], *List...*, s. 10.

²² Tamże.

²³ A. Brodzka, *O nowelach...*, s. 194.

wołuje wspomnień własnych, ale znajduje gotowe wyrażenia, przejęte z romantycznej literatury. To z kolei mogłoby sugerować, że właśnie takiego fantazmatu oczekiwała publiczność i tylko to była w stanie w *Szkicach* dostrzec oraz zaakceptować.

Na początku niniejszego tekstu, gdy przywołałam myśl Boleckiego: „[...] kiedy umiera ciało, umierają też teksty”, rozważałam możliwość, że w przypadku Szymańskiego śmierć pisarza mogła stanowić początek zamierania samego tekstu — braku jego obecności w przestrzeni czytelniczej oraz krytycznej. Po przeanalizowaniu recenzji *Szkiców* teza ta może jednak wydawać się dyskusyjna i nieco przesadna. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że w roku śmierci Szymańskiego pojawiło się kolejne wydanie jego szkiców (Moskwa 1916), kilka lat później (1925) wydanie w Bibliotece Domu Polskiego, a poza tym dwukrotnie wyszło pełne wydanie *Szkiców* (w 1921 i 1927 roku — to drugie było ostatnim wydaniem, co ze smutkiem odnotowała Anna Martuszevska²⁴), ze wstępem Adama Grzymały-Siedleckiego. W 1933 roku została także opublikowana wspomniana już książka Kazimierza Kalinowskiego *Wiara w człowieczeństwo: na marginesie „Szkiców” Adama Szymańskiego*. Można więc stwierdzić, że dwa małe tomy opowiadań były w ciągu czterdziestu lat (do końca lat trzydziestych XX wieku) mocno obecne w życiu literackim, eksploatowane, wznawiane, analizowane, przywoływane, a przede wszystkim honorowane. Przyjęcie przez krytyków jednego szablonu w wypowiedziach o Szymańskim dowodzi jednak, że mówimy o kryterium ilościowym, a nie jakościowym. Brodzka, pisząc o recepcji Szymańskiego, zauważa, że „okazał się [on] w istocie autorem *unius libri*, jednak fenomen *Szkiców* pozostawił ślad w świadomości współczesnych”²⁵, i właśnie od drugiej części jej obserwacji należy rozpocząć rozważania o „zamieraniu” pozytywistycznego twórcy. Jakiego rodzaju byłby to ślad? Brodzka sugeruje się raczej zdaniem Konopnickiej, wstrząsem, jaki przeżyła autorka *Mendla Gdańskiego* po przeczytaniu opowiadań Szymańskiego, która „rozpoczynając bezkom-

²⁴ A. Martuszevska, *Inny świat ludzkiej nadziei: „Szkice” Adama Szymańskiego na tle literatury zsyłkowej*, „Pamiętnik Literacki” 1993, nr 2, s. 236.

²⁵ A. Brodzka, *O nowelach...*, s. 189.

promisową walkę z lokajstwem politycznym części swych rodaków, dopiero [...] z książki syberyjskiego zesłańca poznała drugą stronę prawdy o wymiarze i skutkach moralnych zdrady”²⁶. Brodzka mówi tu zarówno o problematyce *Szkiców*, jak i o zdradzie ideałów sprawy narodowej, dotyczącej zapomnianych przez społeczeństwo zesłańców, którzy wracając do kraju, nie mogli spodziewać się należnego im uznania, a często doczekać się nawet elementarnej przyzwoitości ludzkiej. Zestawienie w jednym zdaniu zamierania ze sformułowaniem o pewnym znaczeniu *Szkiców* dla epoki może wydawać się paradoksalne, ale ich tematyka, a także życiorys ich twórcy w pewien sposób wymusiły na krytyce postawę, którą z pewnością za Boyem można nazwać brązownictwem. Użycie w recenzjach i omówieniach języka (pełnego patosu, a także szacunku wobec cierpienia), który nie sprzyjał poznawaniu i propagowaniu samego dzieła, ale powodował jego szczególnego rodzaju zakonserwowanie, wyobrażenie o dziele powiązane z osobą twórcy, a może nawet nie tyle z nim samym, ile z jego pożądanym społecznym wyobrażeniem. Można więc zauważyć, że opowiadania Szymańskiego nigdy się nie narodziły, a już zaczęły zamierać — zastygłe w bezruchu i utrwalone przez ciągle te same sformułowania, banalne i niesłychanie ogólnikowe, składające się z tych samych fraz, z nic niewnoszących porównań, z „konserwantów” używanych niezmiennie przez wiele dziesięcioleci. W przypadku *Szkiców* owa śmierć przed narodzeniem doprowadzić musiała do ulokowania ich autora na czymś w rodzaju katafalku („Uświadomiona miłość do kraju jest także jednym z tych ziaren, które częstokroć zaczynają kiełkowanie dopiero pod lodowym tchnieniem cierpienia i tęsknoty. Obfity plon z posiewu tego zebrał autor w swych szkicach”²⁷), w lawinie frazesów, zwiedłych słów (przypominających pogrzebowe wieńce kilku dni po pogrzebie), które miały przyczynić się do zbudowania pomnika, a spowodowały jedynie zastygnięcie w sztucznej i pretensjonalnej formie, a w konsekwencji — niepamięć.

Kolejnym etapem „zamierania” Szymańskiego byłaby opinia Henryka Markiewicza zawarta w jego *Pożytywizmie*. Badacz z jednej strony

²⁶ Tamże, s. 193.

²⁷ A. Szymański (*Szkice*, t. 1 i 2, Petersburg), „Prawda” 1891, nr 11, s. 126.

przysnaje temu autorowi rolę *spiritus movens* zwrotu w literaturze lat osiemdziesiątych XIX wieku, z drugiej — niestety — także posługuje się kalkami wyeksploatowanymi już przez przedwojenną krytykę. *Notabene* Markiewicz w istocie bardzo krytycznie odnosi się do Szymańskiego i jego *Szkiców*, dlatego ten etap zamierania wiązać należałoby już z zapominaniem, pomijaniem, albo raczej zauważyć, że nie można ożywić tego, co już jest martwe od dziesięcioleci. Co ciekawe, jeśli przyjrzymy się opinii Markiewicza, łatwo zauważymy, że historyk literatury również miał pewne problemy z zaklasyfikowaniem Szymańskiego, a także z oceną *Szkiców*. Badacz dostrzegał rangę opowiadań Szymańskiego, ale nie dowiemy się z pobieżnego przeciw opisowi, na czym ona polegała ani też dlaczego *Szkice* zostały uznane przez krytyka na początku lat dwudziestych XX wieku za „ulubioną książkę pokolenia”:

Szymański nie był pisarzem profesjonalistą; toteż proza jego pod względem artystycznym była nierówna [...]. Gorzej radził sobie z architektoniczną konsekwencją utworu, przeciążał go zbędnymi i dezorientującymi epizodami i motywami ubocznymi. Liryczno-patetyczne partie komentarza narratora nie były wolne od spospolitowanych szablonów stylistycznych. Mimo to proza Szymańskiego stała się w ówczesnej literaturze wydarzeniem; „ulubioną książką pokolenia” nazwał ją A. Grzymała-Siedlecki²⁸.

Ten etap zamierania Szymańskiego wiąże się także z innymi konsekwencjami. Sylwetka pisarza nie znalazła się w *Obrazie literatury polskiej*, przygotowywanym pod auspicjami komitetu redakcyjnego, w skład którego wchodziłi najwybitniejsi w połowie XX wieku badacze realizmu i naturalizmu. Komitet we wstępie zauważał, że OLP nie jest syntezą historyczną literatury polskiej, ale zawarte w opracowaniu szkice „pozwalają umieścić dorobek piśmiennictwa polskiego w ogólnym procesie rozwoju kultury polskiej”²⁹. Nie ma sensu chyba w tym miejscu przypominać, jakie nazwiska uznano za warte przypomnienia, żeby nie być posądzoną — jak dziennikarze pozytywistyczni klasyfikujący dzie-

²⁸ H. Markiewicz, *Pozytywizm*, Warszawa 1980, s. 180.

²⁹ *Wstęp*, w: *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. 1, zesp. red. J. Kulczycka-Saloni, H. Markiewicz, Z. Żabicki, Warszawa 1965, s. 8.

ło Szymańskiego niby komentatorzy sportowi — o krytyczną nadgorliwość. Należy raczej zwrócić uwagę na fakt, że decyzja ta skutkowałą również brakiem autora *Szkiców* w spisach lektur na polonistykach. Cóż za ironia — chwalony w chwili debiutu nieco ponad miarę, z niezwykłą wręcz emfazą, ale przecież niezrozumiany przez krytykę (znajdującą jedynie w jego twórczości fantazmaty: cierpienie za ojczyznę czy tęsknotę zesłańca wyrażoną w duchu romantycznym), a ostatecznie pominięty, skazany na zapomnienie.

Kolejną próbą odczytania *Szkiców*, związaną z zamiarem przywrócenia Szymańskiego w poczet znanych twórców epoki, była inicjatywa podjęta na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku przez Bogdaną Burdzieja, którą oceniała na łamach „Pamiętnika Literackiego” Anna Martuszevska: „Książkę [...] mimo tego, że prowokuje ona niekiedy do dyskusji, a może nawet częściowo właśnie dlatego — należy przecież uznać za udaną”³⁰. Badaczka uznawała za zasadne kolejne wydanie dzieła Szymańskiego (które doszło do sutku), twierdząc, że pozwoli to zająć *Szkicom* „należne im w literaturze lat osiemdziesiątych XIX w. miejsce”³¹. Mimo tej próby reanimowanie Szymańskiego niestety nie powiodło się. Krytycy pozytywistyczni nie ułatwili „narodzin”, od początku „uśmiercali” dzieło i pisarza, przede wszystkim nadmiarem dobrych chęci, a także lokowaniem *Szkiców* w obrębie dość wygodnego przecież fantazmatu — o cierpieniu nie tyle konkretnych zesłańców, ile całej Polski. Następne zaś próby przywrócenia Szymańskiego publiczności — zarówno przedwojenne, jak i najnowsze — niestety, znów niestety, traktować należy jako nieudane. Warto zgodzić się z tezą Marty Wyki:

żeby jakaś książka czy pisarz wrócili do nowoczesnej kultury, potrzebny jest odkrywca, ktoś, kto po nią sięgnie. I nagle coś, co jest ze świadomości czytelniczey i wydawniczej zupełnie wymazane, zaczyna znów funkcjonować — książka, pisarz. [...] Co nie znaczy, że każde takie przywołanie zakończyć się musi sukcesem³²,

³⁰ A. Martuszevska, *Inny świat...*, s. 241.

³¹ Tamże.

³² *O znikaniu pisarzy, nieczytaniu literatury...*, s. 15.

i mieć nadzieję, że eksploracja twórczości Szymańskiego jeszcze przed nami, że jego odkrywca dopiero się pojawi.

DYING BEFORE BIRTH.
SOME REMARKS ABOUT ADAM SZYMAŃSKI'S *SKETCHES*

The starting point of the text is the statement by Włodzimierz Bolecki, who links the dying of literary texts with the dying of their authors. The author, describing the reception of the book of a Siberian exile, tries to prove that in the case of Szymański's work, a specific process of dying (its first stage) has already occurred during the writer's life due to the fact that critical reception, which from the very beginning "froze" within a framework of the constantly invoked "repeated phrases of non-effective comparisons", "condemned to death" a volume of stories at the time it was released.

Kamila Kamińska

Kilka uwag o twórczości polskiego fantasty — Stefana Grabińskiego

Opowieści jego trzeba czytać późnym wieczorem zimowym, przy drzwach płonących na kominku, gdzieś na wsi, gdy na dworze „zawierucha mokrym śniegiem dmie”, a wilki gdzieś wyją. Zamknąć radio i słuchać, czy wiatr okna nie otworzy i nie nawionie do izby czegoś nieokreślonego. Po czytaniu nie zasypiać, bo i tak zasnąć nie będzie można, lecz rozmawiać długo w noc o krańcach ziemi, o niebie i piekle, o naszych nieboszczykach i wspomnieć także o nieszczęśliwym za życia, tak utalentowanym czarnoksiężniku literackim, odgadywaczu zaświatów, Stefanie Grabińskim¹.

Urodzony w 1887 roku Stefan Grabiński związany był przez większość życia ze Lwowem, gdzie uczył się, pracował i tworzył. Debiutował w 1908 roku opowiadaniem *Szalona zagroda*, opublikowanym pod pseudonimem Stefan Żalny w piśmie „Nasz Kraj”. W zasadzie od chwili debiutu krytyka nie szczędziła pisarzowi gorzkich słów. Zbiór nowel *Z wyjątków. W pomrokach wiary* okazał się klęską, „minął bez echa, nie budząc żadnej reakcji ze strony krytyków”². Dopiero drugi tom nowel Grabińskiego, zatytułowany *Na wzgórzu róż*, wydany w Krakowie w 1918 roku, został przyjęty z entuzjazmem. Uznano go za właściwy debiut pisarza³.

Rozgłos i krótkotrwałą sławę zawdzięczał Grabiński przede wszystkim Karolowi Irzykowskiemu oraz Wilamowi Horzycy. Krytycy

¹ K. Irzykowski, *Magik niesamowitości (Po zgonie Stefana Grabińskiego)*, w: tenże, *Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, Kraków 1976, s. 399.

² Zob. A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego (1887–1936)*, Toruń 1959, s. 70.

³ Zob. tamże, s. 78.

powitali młodego pisarza z radością, rekomendowali jego utwory w znanych i cenionych czasopismach⁴. Dzięki temu mógł pisać dalej, z ogromnym zapałem i wiarą, że sprostą wymaganiom czytelników i krytyki. Zbiór nowel kolejowych *Demon ruchu* również zyskał pochlebne opinie. W 1920 roku ukazał się *Szalony pątnik*, a dwa lata później tomy *Niesamowita opowieść* i *Księga ognia* — już nieprzyjęte tak dobrze; krytycznych opinii na temat jego twórczości pojawiało się zresztą coraz więcej: zarzucano pisarzowi „niebezpieczną skłonność do ulegania pewnym nawykom, przez samego pisarza wypracowanym szablonom [...]”⁵.

O ile nowele Grabińskiego były z początku oceniane dość pochlebnie, o tyle powieści czy dramaty spotykały się z ostrą krytyką nawet przychylnych mu zazwyczaj Irzykowskiego czy Horzycy. Bez wątpienia autor *Demonu ruchu* był na gruncie polskim mistrzem nowelistyki fantastycznej. Niestety materia, jaką stanowi fantastyka, nijak nie dawała się przełożyć na formę powieści czy dramatu, mimo usilnych starań pisarza chcącego stworzyć nowoczesny gatunek dramatu fantastycznego⁶.

Zwartej, skoncentrowanej formy nowelistycznej dopraszała się zresztą sama materia tematyczna jego utworów, pragnących oddziaływać niezwykłością pomysłów, tajemnicą, grozą zjawisk niesamowitych, zaskakujących nieoczekiwaną pointą, pętać uwagę podsycaniem napięcia do ostatecznych granic możliwości. A że te granice wytrzymałości nerwowej są przecież określone i nieprzekraczalne, więc *genre* noweli dzięki swej strukturalnej zawartości jest w tym wypadku formą najbardziej przydatną i odpowiednią, twórczości tego typu jakby przyro-

⁴ „Dla Grabińskiego trzeba dopiero szukać rubryki, tak bardzo jest on w naszej literaturze jakościowo odmiennym, przypadkowym; [...] jest pisarzem na wskroś demokratycznym, bo rozstrzuca swe fantastyczne fikcje na kanwie codzienności, odkrywa cudowne tajemnice w niepozornych, pozbawionych, zdawałoby się, głębszego sensu zjawiskach dnia powszedniego. [...] jest Grabiński całkowicie odosobniony, pozbawiony jakichkolwiek głębszych tradycji na gruncie literatury rodzimej, że punktów oparcia musi szukać w samym sobie, musi budować wszystko od fundamentów”.

A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka...*, s. 79.

⁵ Tamże.

⁶ Zob. tamże, s. 84.

dzoną; najświetniejsze rewelacje fantastyki literackiej ujęte są w ramy formalne tej właśnie odmiany rodzajowej⁷.

Pomimo ogromnego zapachu, z jakim Grabiński tworzył swoje powieści, zarówno *Salamandra*, *Cień Bafometa*, *Klasztor i morze*, jak i *Wyspa Itongo* nie otrzymały niestety zadowolających go recenzji. Podobnie było z twórczością dramatyczną. Sztuki szybko zdejmowano z afisza, o utworach wypowiadano się niepochwlebnie albo wcale. Ponadto zaczęły się pojawiać bolesne i niesprawiedliwe słowa krytyki odnoszące się do całej jego twórczości⁸, które w dużym stopniu wpłynęły na spadek jego popularności. Nie rozumiano (bądź nie chciano zrozumieć) jego tekstów, tak bardzo oryginalnych i nieprzystających do ówczesnych realiów literackich:

Jedną z zasadniczych pomyłek, jakie popełniła krytyka wobec twórczości tego odosobnionego na gruncie polskim pisarza, było stosowanie względem utworów, będących emanacją określonej filozoficznej koncepcji bytu, realistyczno-naturalistycznych kryteriów opisu i wartościowania⁹.

Po krótkotrwałym okresie względnego rozgłosu nastąpiły więc chwile milczenia i zubożenia, które bolały pisarza o wiele bardziej niż najostrzejsza krytyka.

Stefan Grabiński — polski przedstawiciel fantastyki grozy

Literatura grozy, nazywana również *horror story* albo *weird fiction*¹⁰, „jest literaturą wprowadzającą podstępnie zamęt w znany nam świat

⁷ Tamże, s. 81–82.

⁸ Zob. tamże, s. 89.

⁹ Tamże, s. 340.

¹⁰ „Określenie zaczerpnięte z kultury anglojęzycznej; większość dorobku tzw. literatury niesamowitej powstawało i powstaje w krajach anglojęzycznych; *weird* znaczy tyle co «niesamowity», «budzący grozę»”. M. Wydmuch, *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Warszawa 1975, s. 38.

przez przemycenie do niego na prawach fikcji pierwiastka irracjonalnego”¹¹. Oznacza to, że w opowieściach grozy akcja toczy się w rzeczywistym świecie, gdzie egzystują zwykli, przeciętni ludzie. Niezwykły jest jedynie ów pierwiastek irracjonalny. Wszelkie zabiegi stosowane przez autora *weird fiction* mają na celu wywołanie u czytelnika strachu. Barbara Okólska, podobnie jak Marek Wydmuch, twierdzą, że w przeciwieństwie do *fantasy* czy *science fiction* fantastyka grozy „sytuuje prezentowane wydarzenia w świecie całkowicie «odpowiadającym» realnej i empirycznej rzeczywistości”¹². To właśnie w odniesieniach rzeczywistości tekstowej, bohaterów, czasu i miejsca akcji do realnych ich odpowiedników „dzieje się strach” w opowiadaniach grozy. Im bardziej realna rzeczywistość, tym bardziej przerażające okazuje się wtargnięcie „czynnika nadprzyrodzonego”. Ale czy ów strach jest prawdziwy?

Uczucie wywoływane przez dobrą opowieść grozy niewiele ma wspólnego ze strachem autentycznym. [...] Jest „strachem” w cudzysłowie, nie angażuje instynktu samozachowawczego, ale wyzwala uczucie „niesamowitości”, specyficznego niepokoju, niepewności — o których wiadomo, że niepokojem ani niepewnością wcale nie są, że tylko stany te udają. Działanie opowieści grozy jest więc zabawą, drażnieniem sztucznym, z intencją wyrażnie ludyczną, ujętym w zespół norm, który przewiduje z góry określone rozwiązanie i typowe reakcje — a na który czytelnik zgadza się dobrowolnie, przy jednoczesnym pełnym przekonaniu o całkowitej fikcyjności opowiadanych mu historii¹³.

To stanowisko wpisuje się w myślenie Rogera Caillois, który powiada, że proces lektury *weird fiction* to „gra ze strachem”¹⁴; „strach — pisze Caillois — jest tu rozkoszą, przyjemną zabawą”¹⁵. Jest to jeden z nielicznych rodzajów lęków podlegających ludzkiej kontroli. To już

¹¹ B. Okólska, *Science fiction, fantastyka, baśń*, w: *Spór o SF: Antologia szkiców i esejów o science fiction*, red. R. Handke, L. Jęczyński, B. Okólska, Poznań 1989, s. 208.

¹² Tamże.

¹³ M. Wydmuch, *Gra ze strachem...*, s. 46–47.

¹⁴ R. Caillois, *Od baśni do science fiction*, w: tenże, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, przeł. J. Błoński, Warszawa 1967, cyt. za: M. Wydmuch, *Gra ze strachem...*, s. 47.

¹⁵ Tamże.

rola autora — tak skutecznie straszyć czytelnika, by ten, bojąc się, nie przerywał lektury:

Opowieść grozy wciąga czytelnika do swego świata i wyzwała w nim stany emocjonalne z kręgu irracjonalnego lęku przed zjawiskami niesamowitymi, pozwalając mu jednak stale zachować świadomość empirycznej próżni, w jakiej gra się dokonuje¹⁶.

Nasuwa się zatem kolejny wniosek, taki mianowicie, że to właśnie nowela jest gatunkiem najodpowiedniejszym dla literatury grozy. Zwięzła forma, zasadniczo krótki czas lektury, możliwość ograniczenia liczby i roli bohaterów drugoplanowych i wątków pobocznych — to wszystko daje autorowi sposobność do wtłoczenia w ramy utworu możliwie największej liczby elementów wywołujących strach¹⁷:

Czytelnika trzeba wciągnąć do gry. Gry — co szczególnie ważne — nie uznającej przerw ani dogrywek: lektura opowiadania grozy jest procesem wybitnie jednorazowym, w którym dłuższa przerwa niszczy bezpowrotnie cały potencjał napięcia wytworzony przez przeczytaną już część tekstu¹⁸.

Nowele Grabińskiego wyróżniają się nie tyle oryginalnością motywów grozy, ile sposobem podania ich czytelnikowi. Są pod tym względem niezwykle nowatorskie, nie mają właściwie na gruncie polskim kontynuacji czy nawiązań¹⁹. Być może z tego powodu Stefan Grabiński nazywany jest polskim Edgarem Allanem Poem²⁰.

Autor dokonuje systematyzacji nowel, włączając je w tematyczne cykle²¹ — *Demon ruchu* to nowele, których spoiwem jest kolej, *Księgę ognia* stanowią opowiadania połączone tematyką żywiołu ognia, z kolei

¹⁶ M. Wydmuch, *Gra ze strachem...*, s. 172.

¹⁷ Tamże, s. 109–110.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Zob. J. Jedlicz, *Wstęp do «Demona ruchu» Stefana Grabińskiego*, Warszawa–Lwów 1922; cyt. za: A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka...*, s. 10.

²⁰ Zob. M. Kruszelnicki, *Oblicza strachu. Tradycja i współczesność horroru literackiego*, Toruń 2003, s. 25.

²¹ Zob. K. Krobicki, *Stefan Grabiński i jego opowieści fantastyczne*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1936, nr 49.

tom *Namiętność* w dość swobodny sposób scala nowe le związane z erotyką i pożądaniem.

Tematyka utworów Grabińskiego nie była odosobniona w ówczesnych środowiskach artystycznych, naukowych czy filozoficznych. Jego twórczość zakorzeniona jest w modernistycznym irracjonalizmie. Spirytyzm, okultyzm, magia, mediumizm — to wzajemnie przenikające się tematy, które ukształtowały jego twórczy światopogląd²². Szczególnie interesowały go dziedziny parapsychologii i psychopatologii. Czerpał z nich dosłownie wszystko — zaburzenia osobowości, telepatia, telekineza czy ideoplastia zyskały pełną reprezentację w jego utworach.

Zainteresowania Grabińskiego obejmowały również filozoficzne teorie trzech głównych myślicieli modernizmu: Arthura Schopenhauera, Friedricha Nietzschego i Henriego Bergsona. Z filozofii Nietzschego zaczerpnął koncepcję woli mocy oraz ideę nadczłowieka. Bergson zafascynował go dynamiczną koncepcją bytu (*élan vital*) oraz intuicjonizmem. Z teorii Schopenhauera wziął woluntarystyczną metafizykę oraz pogląd, że tylko śmierć jest w stanie wyzwolić człowieka z „egzystencjalnego bezsensu”²³. Intrygowały Grabińskiego również panpsychizm Fechnera²⁴ — pogląd głoszący, że „wszystkie obiekty materialne obdarzone są właściwościami psychicznymi”²⁵ — i teorie Williama Jamesa: wielości światów, które nieustannie się przenikają, oraz tendencje pluralistyczne²⁶.

Zwykło się wymieniać trzy główne kierunki twórczości pisarza. Pierwszy z nich stanowi „przekonanie o absolutnym prymacie myśli

²² Zob. A. Smuszkiewicz, *Zaczarowana gra. Zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej*, Poznań 1982, s. 127.

²³ Zob. A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka...*, s. 47.

²⁴ Gustav Theodor Fechner (1801–1887) to inicjator psychofizyki (*Elemente der Psychophysik*, 1860) i eksperymentalnej estetyki (*Vorschule der Ästhetik*, 1876); zob. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 3, Warszawa 2005, s. 128.

²⁵ *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, Warszawa 2006.

²⁶ „[...] cechą rzeczywistości jest mnogość części [...], części jej nie są całkowicie niezależne. Są zależne od części sąsiadujących: między częściami sąsiadującymi dokonuje się nieustannie osmoza”. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii...*, s. 230.

przed materią”²⁷ — idea zaczerpnięta z filozofii platońskiej, ale również z romantycznego idealizmu magicznego i filozofii genezyjskiej Słowackiego²⁸. Drugi to pluralistyczna koncepcja świata²⁹, oznaczająca współistnienie wielu rzeczywistości równoległe ze sobą graniczących, a nawet przenikających się³⁰. Trzeci kierunek wyznacza dynamiczna teoria bytu, wariabilizm. Pojawiała się ona już u Heraklita z Efezu w stwierdzeniu „wszystko płynie”. W modernizmie przejął ją i rozwinął Henri Bergson — pojmując istotę bytu jako dynamiczną, twórczą siłę, *élan vital*: rozwój jest tu nierozzerwalnie związany z istotami organicznymi, wypływa po prostu z ich wewnętrznych sił, z ich pędu życiowego³¹.

Inspiracje czerpał Grabiński z wielu dziedzin, jednak nigdy nie przejmował danej koncepcji w całości, „brał z nich, co mu odpowiadało lub zdołało pociągnąć nie zamierzonym nieraz ładunkiem poezji, nie troszcząc się bynajmniej, czy rozwija myśl cudzą zgodnie z intencją autora”³².

Osobnym tematem, który nieustannie pojawia się w jego utworach, jest śmierć. Pisarz już od najmłodszych lat cierpiał na gruźlicę płuc. Żadna choroba powodowała nieustanny lęk o dalsze życie. Dzieciństwo, pełne obaw i niepokojów, ukształtowało w nim takie cechy charakteru jak wrażliwość czy skrytość. Artur Hutnikiewicz zauważa, że właśnie przez tę chorobę, wymagającą pogodzenia się z przedwczesną śmiercią i chroniczną przed nią obawą, twórczość Grabińskiego przepełniona była specyficzną wrażliwością³³. Stąd też być może zainteresowanie pisarza tematyką fantastyczną, wiara w istnienie życia pozagrobowego,

²⁷ A. Hutnikiewicz, *Stefan Grabiński i jego niesamowita opowieść*, w: *Z dziejów kultury i literatury Ziemi Przemyskiej*, red. S. Kostrzevska-Kratochwilowa, Przemysł 1969, s. 217.

²⁸ Zob. tamże.

²⁹ Grabiński zaczerpnął tę koncepcję od Williama Jamesa oraz od Leona Chwistka (z pracy *Wielość rzeczywistości* przejął jedynie interesujący go tytuł). Zob. tamże, s. 218–219.

³⁰ Zob. tamże, s. 219.

³¹ Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii...*, s. 241.

³² A. Hutnikiewicz, *Stefan Grabiński i jego niesamowita opowieść...*, s. 220.

³³ Zob. A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka...*, s. 62.

równoległość rzeczywistości³⁴. Stąd również jego żarliwość religijna. Wiara w Boga dawała nadzieję i umożliwiała zatopienie się w jakimś tylko jemu znanym świecie, do którego nikt nie miał dostępu.

Najbardziej jednak trwożył go lęk przed pustką po śmierci. Dlatego też interesował się parapsychologią i spirytyzmem, które, podobnie jak religia, pozwalały mieć nadzieję na ciąg dalszy. Cała jego twórczość jest właściwie rozpaczliwym wołaniem o potwierdzenie z którejkolwiek ze stron, że istnieje ta druga, niekoniecznie lepsza, rzeczywistość pozagrobowa. W jednej z nowel czytamy:

Ludzie i rzeczy przepadają jak kamień w wodzie, nie wiadomo jak i gdzie. Po prostu usuwają się z widowni świata, rozwiewają w przestrzeni bezpowrotnie. I nie można tego nawet nazwać śmiercią, gdyż ta jest przejściem do nowej formy bytowania. Jest to coś gorszego od śmierci — to kompletny zanik, to przejście w bezwzględną nicność³⁵.

Demon ruchu — kolej jako przestrzeń grozy

Kiedy w lipcu 1814 roku George Stephenson przeprowadzał pierwszą próbę swojego wynalazku, nikt nie przypuszczał, jak zmieni on świat. Już niecałe dziesięć lat później została otwarta pierwsza linia kolejowa na świecie (Stockton–Darlington), a w 1845 roku powstała w Polsce Droga Żelazna Warszawsko-Wiedeńska³⁶. Rewolucja cywilizacyjna pociągnęła za sobą oczywiście zmianę sposobu pojmowania rzeczywistości. Odległości pomiędzy miejscowościami co prawda nie zmniejszyły się, ale dość znacznie skrócił się czas pokonywania tych dy-

³⁴ „Były to pierwsze symptomy tak znamiennej potem dla pisarza postawy wobec świata, wyrażającej się z jednej strony w namiętnym pragnieniu doświadczenia wszystkich darów życia jak najbardziej intensywnego, dopóki czas pozwala, a z drugiej w ustawicznym lęku i drżeniu przed widmem przedwczesnej katastrofy i klęski, w rozpaczliwym szukaniu możliwości przedłużenia swojej egzystencji za wszelką cenę”. Tamże, s. 62.

³⁵ S. Grabiński, *Ultima Thule*, cyt. za: A. Smuszkiewicz, *Zaczarowana gra...*, s. 129.

³⁶ Zob. M. Burdowicz-Nowicka, *Problem zawodu i kultury kolejarzy*, w: tamże, *Pamiętniki kolejarzy*, Warszawa 1991, s. 25.

stansów. Miejsca stały się bardziej dostępne, toteż można powiedzieć, cytując Wojciecha Tomasika, że świat pod wpływem kolei skurczył się³⁷, w jakimś sensie zatracił granice. Człowiek musiał zatem przystosować się do nowego, zrewolucjonizowanego pojęcia przestrzeni i czasu. Kolej, ikona nowoczesności³⁸, była jego wynalazkiem, tryumfem, dowodem osiągnięcia wyższego poziomu rozwoju cywilizacyjnego.

Kolej od początku budziła w ludziach mieszane uczucia: od strachu, przez podziw, zachwyt, zaciekawienie, po przerażenie. Nie dziwi więc fakt, że stała się bohaterką literatury właściwie już od momentu, w którym powstała. W dwudziestoleciu międzywojennym ukazały się utwory *Uteśniony pociąg* Jarosława Iwaszkiewicza, *Szalona lokomotywa* Stanisława Ignacego Witkiewicza czy Edwarda Kozikowskiego *Ballada o koczującym pociągu*. Stefan Grabiński potraktował ją jednak w sposób wyjątkowy. Zbiór nowel kolejowych *Demon ruchu* został wydany w Krakowie w 1919 roku i to właśnie dzięki niemu autor zyskał rozgłos w środowisku literackim. Według krytyków jest to najdoskonalsza jego książka:

Krytyka podkreślała jednogłośnie niezwykłą sugestywność tych nowel, jakiś dziwny żar przekonania i głębokiej, fanatycznej wiary pisarza w prawdziwość jego irracjonalnych mitów. [...] *Demon ruchu* stał się kamieniem węgielnym rosnącej z dnia na dzień sławy pisarza³⁹.

Z godną podziwu precyzją i korzystając ze swoich metafizyczno-filozoficznych lektur, kreśli Grabiński losy bohaterów, wplata mistrzowsko elementy grozy, stwarzając kolejną w literaturze polskiej „przestrzeń niesamowitą”. W *Demonie ruchu* pojawiają się echa wszystkich koncepcji i zainteresowań filozoficznych, którym oddawał się pisarz: panpsychizm, teoria wielości rzeczywistości, mediumizm, okultyzm czy zagadnienia z zakresu psychopatologii. Nastrój grozy budowany jest za pomocą łączenia wrażeń zmysłowych, opisów, nie-dopowiedzeń, urwanych zakończeń. Przestrzeń *Demonu ruchu* to sta-

³⁷ Zob. W. Tomasik, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Wrocław 2007, s. 8.

³⁸ Zob. tamże.

³⁹ Tamże, s. 80–81.

cje kolejowe, głuche perony, ślepe tory, puste wagony, zapomniane budki dróżników.

Grabiński był wielkim entuzjastą kolei. Przygotowując się do pisania tych nowel, wiele podróżował pociągami, przesiadywał na dworcach, rozmawiał z dyżurnymi ruchu, pasażerami⁴⁰. W tekście autobiograficznym *Z mojej pracowni* wyjaśnia, skąd czerpał inspiracje:

Kolej lubię bardzo i jeżdżę z upodobaniem; swego czasu nosiłem się nawet z zamiarem wstąpienia w jej służbę. Była dla mnie zawsze symbolem życia i jego ogniszcze pulsujących tętn — symbolem demonizmu ruchu, przepiętnej siły, znikąd rodem, co pędzi światy przez międzyplanetarne przestworza w kręgach wirów bez początku i końca — symbolem nikłym wprawdzie i miniaturowym w stosunku do pierwowzoru, lecz nie mniej drogim, bo ludzkim, bo ziemskim⁴¹.

Kolej jest symbolem ruchu, a podróż pociągiem pobudza człowieka do autorefleksji; staje się wyimkiem z życia, wyjętym z normalnego biegu czasu i w zwykły sposób percypowanej przestrzeni.

Wszystkie utwory z *Demonu ruchu* cechuje przede wszystkim irracjonalizm. Tym, co interesowało Grabińskiego, były spychane na samo dno świadomości omamy, niewytłumaczalne zdarzenia, sprzeczne fakty. Fascynowała go szczególnie metafizyczna filozofia Fechnera, głoszącego panpsychizm i niezniszczalność ducha, którego śmierć wyzwala z cielesnego ograniczenia. Duch taki trwa przez całą wieczność zjednoczony z naturą⁴². Odwołanie do tej koncepcji można znaleźć między innymi w utworze *Ślepy tor*. Tytułowy ślepy tor to przestrzeń, gdzie pociągi „odpoczywają” — są reperowane lub zużyte, nikomu niepotrzebne, odchodzą powoli w zapomnienie. Atmosfera ślepego toru jest dość nietypowa, w tym miejscu z wagonami dzieją się dziwne rzeczy: „Rodzą się tu utajone siły, gromadzą od lat nie ziszczone moce”⁴³. W pociągu jadącym do Gronia pozostało

⁴⁰ Zob. A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka...*, s. 44–50.

⁴¹ Cyt. za: tamże, s. 112.

⁴² Zob. tamże, s. 129.

⁴³ S. Grabiński, *Ślepy tor*, w: tenże, *Demon ruchu*, Warszawa 1999, s. 192. Dalej cytuję według tego wydania, podając strony w nawiasie.

tylko trzynastu pasażerów i to właśnie im, najwytrwalszym, został powierzony dar wieczności. Wjeżdżając pociągiem wprost na ślepy tor, przekraczają granicę między życiem a śmiercią, lecz nie umierają. Przechodzą na inny poziom bytu, a ich dusze pozostają na zawsze nieśmiertelne:

Kształty dane nam są jeszcze tylko na czas krótki, za chwil parę może je przyjdzie porzucić. Wtedy rozstaniemy się. Każdy odejdzie w swoją stronę, gdzie go poniosą jego losy wykute w księdze przeznaczeń od wieków, każdy podąży własnym szlakiem, we własną dziedzinę, którą zgotował sobie po tamtej stronie. Oto oczekują nas z tęsknotą rzesze bratnich dusz (s. 204).

Jednak istnieje jakaś forma życia po życiu. Grabiński nie wyjaśnia ostatecznie, na czym dokładnie polegać ma ten metafizyczny stan, ale pewne jest, że w momencie śmierci przekraczamy tylko granicę do innego, wyższego stopnia duchowej rzeczywistości.

„Dowodem” na to, że życie nie kończy się z chwilą śmierci, jest również nowela *Sygnaly*. Do stacji Dąbrowa dobiegały od jakiegoś czasu tajemnicze i niewyjaśnione sygnały:

Wozy odbiegły, potem rozkaz: wszystkie wozy zatrzymać, wreszcie hasło: przysłać lokomotywę z robotnikami i rozpaczliwy krzyk o pomoc: przysłać maszynę z robotnikami i lekarzem (s. 150).

Sygnały powtarzały się przez parę dni, aż w końcu okazało się, że dróżnik, który je nadawał, od paru dni nie żył.

Podobna sytuacja zdarza się w noweli *Ultima Thule*, gdzie Roman, kierownik ruchu w Krępaczu, otrzymał depeszę od swojego kolegi Josty, który od kilku godzin był martwy:

...Chaos... mroczno... bezład snu... daleko... szary... świt... och!... jak ciężko!... jak ciężko... wyzwolić się... wstręt! wstręt!... szara masa... gęsta... cuchnąca... nareszcie... oderwałem się... Jestem... [...] Jestem! Jestem! Jestem! On... mój kształt leży tam... na sofie... zimny, brr... rozpada się powoli... od wnętrza... obojętny mi już... przychodzą jakieś fale... duże, jasne fale... wir!... Czujesz ten ogromny wir!... Nie! Ty go czuć nie możesz... I wszystko przede mną obecne... wszystko teraz... Cudowny odmet!... Porywa mnie!... z sobą!... porwał!... Idę już, idę... Żegnaj... Rom... (s. 217–218).

Grabiński wykorzystuje mroczne pokłady wyobraźni czytelnika, wrażliwe na wszelkie stany „zawieszenia między życiem a śmiercią” (s. 210).

Człowiek, stwarzając kolej, chciał pokonać przestrzeń, pragnął osiągnąć prędkość, która przeczy prawom natury. Mimo fascynacji koleją jako największym osiągnięciem techniki tamtych czasów Grabiński odsłania smutną prawdę o niemożności przekroczenia pewnych granic:

Czym są wasze jazdy, choćby z największą przypuszczalnie chyżością, choćby na najdalej rozpiętych liniach, wobec wielkiego ruchu i wobec faktu, że ostatecznie mimo wszystko zostajemy na Ziemi. Choćbyście wynaleźli pociąg piekielny, który by w jednej godzinie objechał całą kulę ziemską, ostatecznie wróciacie do punktu, z którego wyjechał: jesteście przykuci do Ziemi (s. 128).

Kolejarze — służba związana z mundurem i zegarem

Kolej to nie tylko parowe maszyny, to również stacje, sieci torów, budki dróżników, a także jej pracownicy. Wszystko to razem w dziwny sposób współistnieje, tworzy całość. Ta kolejowa machina istnieje gdzieś poza świadomością zwykłych pasażerów, można wręcz odnieść wrażenie, że celowo jest cicha i niezauważalna, jakby nie chciała zaprzętać uwagi ludzi swoimi sprawami.

Grabiński w *Demonie ruchu* ukazuje z mistrzowską doskonałością specyficzną grupę zawodową, która wyłoniła się w momencie powstania kolei. Jak pisze Maria Burdowicz-Nowicka, kolejarzami zaczęto nazywać wszystkich, którzy pracowali przy kolei, niezależnie od rodzaju wykonywanej pracy⁴⁴. Byli to przedstawiciele różnych klas społecznych. Kolej stanowiła pewien rodzaj azylu dla ludzi, których losy były na tyle skomplikowane, że nie mogli pracować w wyuczonych zawodach. Grupa kolejarzy była nadzwyczaj dobrze zintegrowana, z pewnością ze względu na warunki wykonywanej pracy (nieobecność w domu, ciągłe przemieszczanie się). Nazywano ich „służbą związaną z mundurem i zegarem”⁴⁵. Praca na kolei formowała jednostki zdy-

⁴⁴ Zob. M. Burdowicz-Nowicka, *Problem zawodu...*, s. 9.

⁴⁵ Tamże, s. 10.

scyplinowane, rzetelne, a przede wszystkim odpowiedzialne, wszak od naczelników stacji, dróżników, asystentów zależało życie setek ludzi. Niektórzy z nich uciekali od dawnego życia. Nierzadko dopiero będąc na jakiejś odległej stacji, znajdowali ukojenie, zapominali o przykrych zdarzeniach z przeszłości.

Kolej to także symbol doskonałości i dokładności. Pociągi kursują według ścisłego rozkładu jazdy, wszystko można przewidzieć, ruch kolejowy jest wymierzony co do sekundy:

Od szeregu lat wozy kursowały według wytkniętego z góry planu, który układano w dyrekcjach, zatwierdzano w ministeriach, realizowano w ruchu — od lat wszystko można było obliczyć, mniej więcej przewidzieć, a gdy zaszła jakaś „pomyłka” lub „przeoczenie”, to naprawić, logicznie wytłumaczyć (s. 180).

Toteż najbardziej w *Demonie ruchu* trwożą wszystkie niewytłumaczalne i nieprzewidziane karambole, „wypadki przy pracy”, pociągi widma, których nikt nie oczekuje: „Aż tu nagle nieproszony gość wślizguje się na tory, psuje porządek, wywraca na nice regulamin, wnosi w zgromadzony organizm zaczyn nieładu i rozstroju!” (s. 180).

Spokój dnia powszedniego na jakiejś odległej stacji burzy nieoczekiwane pociąg, który nie pozwala o sobie zapomnieć. Maszyna zaczyna triumfować nad człowiekiem, uwalnia się spod kontroli swojego stwórcy. To ponura, katastroficzna wizja cywilizacyjnych przemian:

Panowie! Zważywszy kolosalny rozwój kultury ziemskiej w kilku ostatnich stuleciach, zważywszy anormalne przyspieszenie jej tempa w porównaniu ze ślimaczym ruchem epok dawniejszych, dochodzimy do nieodpartego wniosku, że ludzkość znajdzie się wkrótce w stadium jakiegoś wielkiego przesilenia (s. 162).

Maszynista Grot — „skrzydlata gońba w nieskończoność”

Henri Bergson twierdził, że istnienie to wieczny ruch przenikający wszechświat. Ludzki rozum nie jest wystarczająco doskonały, by pojąć *élan vital*⁴⁶. Fascynacja Bergsonowskim pędem życiowym najbardziej

⁴⁶ Zob. H. Bergson, *Ewolucja twórcza*, przeł. F. Znaniecki, Warszawa 1913.

wyraziste oblicze przyjmuje w noweli *Maszynista Grot* (s. 137). Bohater utworu, tytułowy Grot, pracuje na kolei tylko ze względu na pęd, jaki może uzyskać pociąg, kiedy on go prowadzi. Grota nie obchodzą pasażerowie, stacje ani dyżurni ruchu. Dopiero w momencie osiągnięcia największej prędkości czuje spełnienie:

Bo ideałem Grota była szalona jazda w linii prostej, bez zbieżeń, bez obiegów, jazda opętana, bez tchu, bez postojów, wichrowy pęd maszyny w błękitniejącą mgłą oddale, skrzydlata gońba w nieskończoność (s. 137).

Maszynista, prowadząc pociąg, zatrzymywał się kilometr przed albo kilometr za stacjami. Unikał i bał się ich dlatego, że stacja dzieli drogę, uniemożliwia pokonywanie przestrzeni w linii prostej, bez zatrzymywania się, a przecież „Grot lubiał pokonywać przestrzeń” (s. 134). Tutaj ruch jest jednak siłą destrukcyjną, zostaje nawet nazwany piekielnym. Wieczne pragnienie pokonywania przestrzeni, coraz szybciej, bez względu na przeszkody, prowadzi Grota do nieuchronnej śmierci:

Nie widział nic, nie słyszał nic — upajał się tylko pędem, żył tylko wicherzycą ruchu, tonął w gigantyzmie rozmachu. Zatracił rachubę czasu, pory, godzin. Nie wiedział, jak długo już trwa piekielna jazda, czy dzień, czy dwa, czy tydzień... (s. 145).

Warto zatrzymać się chwilę przy tej noweli, gdyż autor poświęcił osobną publikację — *Z mojej pracowni* — na niezwykle skrupulatne opisanie procesu jej powstawania. Pomysłu dostarczyła mu opowieść kolegi, urzędnika kolejowego, podobno naocznego świadka zdarzenia:

Historia sprawiła na mnie dziwne wrażenie. Zastanowiła mnie forma zboczenia, upór względem władz, odporna postawa wobec prób śledczych. Od razu wyczułem ponętny temat [...]. Maszynista nie chce zatrzymać pociągu przed stacją, lecz staje znaczny kawał przed nią lub za nią. — Oto skrót, w który zamknąłem opowieść kolegi i przechowałem starannie — na później [...]. Temat nęcił, pociągał, niepokoił. Należało go przedyskutować — ze sobą. [...] Zdarzenie przedstawiało się jak zagadka psychologiczna. Nasunęło się zasadnicze pytanie: dlaczego?... [...] Że maszynista miał swoją rację, że w swoim duchu postępował logicznie, nie wątpię. Trzeba tylko było wejść w labirynt obłąkańca, zapu-

ścić się bez uśmiechu wyższości „zdrowego” w jego kręte, dziwne, w półmroku wijące się kruczanki. Wyprawa wydała się godna trudu (s. 108).

Autor pokazuje wszystkie etapy, przez które musiał przebrnąć, aby wreszcie trafić na odpowiedni kierunek historii — motyw obłąkania połączył precyzyjnie z fascynacją ruchem, szybkością i koleją:

Grot był przecież maszynistą, kierował żelaznym potworem, który zмага się codziennie z przestrzenią, przelatuje jak huragan po wstęgach w dali ginących szyn! Moment skupienia... mam! — Grot lubiał zdobywać przestrzeń! Kropka! Hurra! Problem rozwiązany (s. 109–110).

Za Arturem Hutnikiewiczem można uznać, że Grabińskiego intrygowała kolej jako „symbol wiecznego, niezmordowanego dążenia, jako zrealizowane w skali ubogich, ludzkich możliwości nieśmiertelne marzenie o zdobywczej gonitwie przez bezkres wszechświata w upojeniu tą nieograniczoną swobodą ruchu i pędu”⁴⁷. Jednocześnie pisarz osiągnął w swoich utworach pewien niepowtarzalny, mistyczny wręcz nastrój grozy i niesamowitości. Osiągnął ten efekt, wplatając w codzienne życie zwyczajnych ludzi niesamowite i zaskakujące zdarzenia. Akcja nowel toczy się często w opuszczonych domach, budkach drózników, ciemnych i ponurych miejscach. Najczarniejsze wizje rozgrywają się zaś w umysłach chorych psychicznie bohaterów. Niepowtarzalność nowel Stefana Grabińskiego wynika również z tego, że dodał on do wcześniej znanych i wykorzystywanych motywów zupełnie nowe przestrzenie grozy, takie jak omawiana właśnie kolej.

Grabiński nie istnieje dzisiaj w czytelniczej świadomości (wyjątek stanowią wielbiciel fantastyki grozy: *weird fiction*), ale istnieje w refleksji naukowej. Poza tym pisarz inspirował twórców z kręgu fantastyki, zaraża specyficznym stylem literackim. Tę obecność uznać należy chyba jednak za niewystarczającą.

Teksty nowel Grabińskiego, z pozoru niewspółczesne, poruszają tematy uniwersalne, wydobywają całe spektrum lęków i obaw tkwiących

⁴⁷ A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka...*, s. 149.

w naszych umysłach. Jednocześnie trudno nie zgodzić się z twierdzeniem, że Grabiński jest pisarzem wymagającym — konieczność posiadania pewnego zasobu wiedzy o XIX-wiecznych nurtach filozoficzno-literackich, które pisarz wykorzystuje w swych utworach, w dużej mierze ogranicza lub wręcz wyklucza szerszy odbiór jego twórczości. Z tego punktu widzenia ciekawy wydaje się pomysł ekranizacji jednej z nowel Grabińskiego. Scenariusz krótkometrażowego filmu z 2017 roku powstał na motywach noweli *Kochanka Szamoty*, reżyserem jest Adam Uryniak. Adaptacja filmowa odbiega od oryginalnej fabuły utworu, ale twórcom filmu udało się uchwycić niepowtarzalny nastrój niesamowitości i grozy, tak reprezentatywny dla Grabińskiego. Może jest to zapowiedź powrotu pisarza również do łask czytelników?

SOME REMARKS ON PROSAIC WORKS
BY POLISH SF WRITER — STEFAN GRABIŃSKI

The article is focused on Stefan Grabiński writings, especially fantastic novels from the *weird fiction* genre. Stefan Grabiński made his debut at the beginning of the 20th century; his work is deeply embedded in the philosophical and literary trends of modernism. Grabiński's novels are extremely innovative, they do not have a continuation or references among Polish writers. The action of the short stories often takes place in abandoned houses, lane cabinets, dark and gloomy places. The darkest visions take place in the minds of mentally ill heroes.

Grabiński's work has not been fully appreciated. After a short period of relative publicity, there were moments of silence and indifference. Critical assessments and the writer's underestimation during his lifetime contributed to the oblivion of his work.

Ewa Jaskółowa

***Wieczór na Wschodzie* Stanisława Balińskiego czytany w realiach XXI wieku**

Lektura tomiku wierszy Stanisława Balińskiego, napisanego w latach dwudziestych ubiegłego wieku, powstałego jako plon dyplomatycznych podróży poety, odkrywa przed czytelnikiem współczesnym ciekawe problemy, gdy czyta się go w kontekście myśli postkolonialnej. Tom wierszy *Wieczór na Wschodzie* pokazuje, że brak powszechnej pamięci o poecie jest niesprawiedliwy i przywracanie jej powinno stać się powinnością tych, którzy ją czytają.

Kontekst odczytań proponowanego tomu wierszy stanowią dziś spory o uchodźców muzułmańskich, których planuje się przyjąć w obszar kultury europejskiej. Spory te mają podłoże polityczne i z pewnością są konsekwencją aktów terroru nieustannie ponawianych od 11 września 2001 roku. W dyskursie publicznym brakuje jednak pogłębionej refleksji na temat kultury arabskiej i religii muzułmańskiej, a w jej miejsce pojawia się retoryka strachu i zagrożenia, a często także nienawiści. O kulturowych wartościach prezentowanych przez innych, o możliwościach poszukiwania porozumienia politycy wypowiadają się dość niechętnie. Może zatem warto, by wybrzmiał głos mądrego poety, który parafrazując Hafisa, tak pisał o myśli „Mędrca z Szyrazu”:

Niczego więcej nie chcemy. Groby poetów są z nami.
[...]
Pocieszyć przyjdą poeci słowami rozpalonemi,

Co z nieba lecą — płomiennie — i płoną wieczyście w ziemi.
Czegóż pragnąć, gdy serca i groby poetów są z nami?

(*Mędrzec z Szyrazu*, s. 28)¹

W dwudziestoleciu międzywojennym był Stanisław Baliński przede wszystkim dyplomatą, który jako pracownik Ministerstwa Spraw Zagranicznych wyjeżdżał na placówki do Persji, Chin i Brazylii, odwiedził także Japonię. Poetyckim planem podróży po egzotycznych krajach Wschodu jest jedyny wydany przed wojną w 1928 roku tomik zatytułowany *Wieczór na Wschodzie*. Podróże odbywane w czasie wypełniania dyplomatycznej służby znalazły więc poetycką realizację, a emocje im towarzyszące przekazywał poeta także w listach pisanych do Jarosława i Anny Iwaszkiewiczów². W listach odnajdujemy ślady zdziwienia i zachwytu egzotyką świata Wschodu i jego kulturową odmiennością. Bohater tomiku to turysta, który na swej drodze spotyka innych wędrowców. Porusza się w przestrzeni wyznaczonej egzotycznymi nazwami miast: Isfahan, Jezd, Lar, Szyraz, Reszt, Damaszek, Bejrut i może mniej egzotycznie brzmiącymi dziś nazwami krajów: Persja, Irak, Indie, Syria, Liban. Zwłaszcza te dwa ostatnie kraje są ciągle na ustach dziennikarzy i polityków, bo wojna tam trwająca wyrzuca tysiące ludzi, którzy poszukują schronienia w Europie. Perspektywa współczesnych wydarzeń każe zadać pytanie, co w świecie Wschodnim widział dwudziestowieczny dyplomata, poeta, turysta. Czego był świadkiem i jak interpretował to, co go otaczało? Poetyckie refleksje warto uzupełnić wyznaniem zapisanym przez Stanisława Balińskiego w listach do Jarosława i Anny Iwaszkiewiczów, a także spojrzeć do notatek urzędowych wysyłanych do MSZ z placówki dyplomatycznej w Teheranie.

¹ Wszystkie cytaty na podstawie: S. Baliński, *Wieczór na Wschodzie*, w: tenże, *Peregrynacje. Poezje wybrane 1928–1981*, wyb., posł. i notą edytorską opatrzył P. Hertz, Warszawa 1982, s. 7. Przy kolejnych cytatach numery stron podaję w nawiasie. Wszystkie wyróżnienia moje — E.J.

² Korespondencja ta znajduje się w Muzeum Literatury w Warszawie oraz w Muzeum Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów na Stawisku. Udostępniono mi ją, gdy w roku 1984 przygotowywałam rozprawę o twórczości Stanisława Balińskiego. Zob. E. Jaskółowa, *Poetyckie podróże Stanisława Balińskiego*, Katowice 1988.

Tytułowy „wieczór” to nie tylko pora doby, która w szczególny sposób uwypukla estetyczne walory nieba rozbłyskującego gwiazdami, nie tylko czas wzmożonej, tajemnej dla Europejczyka modlitwy, ale wydaje się, że to metafora końca określonych wyobrażeń o kulturze Wschodu. Edward W. Said w książce *Orientalizm* wyraża pogląd, że Europejczycy stworzyli sobie obraz Wschodu (w dużym stopniu) z wyobraźni literackiej. Jako przykład przywołuje on konstatację francuskiego dziennikarza, który ubolewa nad zniszczeniem Bejrutu w czasie wojny domowej w latach 1975–1976: „[...] kiedyś [śródmieście Bejrutu] zdawało się częścią Orientu [...] z wizji Chateaubrianda i Nerval³”.

Uświadamiam sobie, czytając Balińskiego i Saida, że przed laty, pisząc o tym pierwszym, zwracałam uwagę, jak wpisuje się on w romantyczną tradycję pisarstwa odkrywców Wschodu dla literatury. Obok Chateaubrianda i Nerval wymieniałam Lamartine’a i oczywiście Mickiewicza oraz Słowackiego. W kontekście lektury *Orientalizmu* oraz *Kultury i imperializmu*⁴ nie kwestie literackiego dialogu z romantyzmem stają się wszak najistotniejsze, lecz (w jakimś stopniu z tego dialogu wyrastająca) refleksja o sposobie widzenia Orientu w poezji Balińskiego.

Said jest w swoich poglądach bardzo kategoryczny, głównie gdy akcentuje hegemonię europejskiego punktu widzenia na Wschód, i trudno mu w wielu punktach nie przyznać racji, zwłaszcza gdy pisze:

można śmiało powiedzieć, że głównym składnikiem kultury europejskiej jest to, co zarówno w Europie, jak i poza nią stanowi o hegemonii tej kultury: idea europejskości jako czegoś wyższego w porównaniu z innymi ludami i innymi kulturami. [...] W swojej strategii orientalizm [jako idea] opiera się całkiem konsekwentnie na tej właśnie pozycyjnej wyższości, która pozwala człowiekowi z Zachodu traktować Orient z góry — we wszystkich typach kontaktów. Dlaczego zresztą miałyby być inaczej [...]?

— pyta z ironią autor książki *Orientalizm*, po czym sam odpowiada:

³ E.W. Said, *Orientalizm*, przeł. W. Kalinowski, Warszawa 1991, s. 23. Autor podaje źródło wypowiedzi dziennikarza: T. Desjardins, *Le Martyre du Liban*, Paris 1976, s. 14.

⁴ E.W. Said, *Kultura i imperializm*, przeł. M. Wyrwas-Wisniewska, Kraków 2009.

Badacz, profesor, misjonarz, kupiec, czy żołnierz był obecny na Wschodzie — fizycznie lub tylko myślą — dlatego, że mógł tam być bez większego oporu ze strony samego Orientu⁵.

Ten świat stoi przed Europejczykiem otworem, oferując mu swoją przyrodę i kulturę, swoje egzotyczne piękno i odmienność. Od wieku XVIII stawał się po prostu przedmiotem odkryć i badań, jak twierdzi z dużą dozą słuszności Said. Warto zatem spojrzeć na tomik Stanisława Balińskiego jako na rodzaj literackiej refleksji o sposobie istnienia Wschodu w świadomości dwudziestowiecznego poety i zastanowić się, co z niej wynika dla czytelnika w XXI wieku.

Wschód jako egzotyczny cel podróżowania

Persja stanowi geograficzną przestrzeń oznaczoną na mapie takimi miejscami jak Isfahan, Jezd, Lar, Szyraz, Persepolis, ale także Damaszek — należący dziś do Syrii, w której trwa wyniszczająca wojna. Niebo, gwiazdy, ogrody, rozległe przestrzenie, karawanseraje to szczegóły na mapie przedstawianego świata, w który wchodzi zadziwiony turysta i kontempluje je. Podróżowanie to, jak się wydaje, najbardziej egzotyczna przygoda, która pochłania turystę i daje mu poczucie pełni szczęścia. W *Powrocie do Isfahanu* czytamy:

Powrócisz do Isfahanu, jak wraca pasterz do dolin:
Aleją białych platanów, brzękiem wieczornych mandolin,
[.....]
Zapomnisz o biciu serca, zapomnisz o biciu zegarów.
Na to dalekie są miasta kąpane we wschodnim niebie,
Żeby w nich, błędząc samotnie, poczuć się bliższym siebie.
Niebo się zniży, kopuły zaleje płynnym szmaragdem,
Podasz mu oczy pogodne. Będziesz szczęśliwy. Naprawdę.
(*Powrót do Isfahanu*, s. 7)

Isfahan określa Stanisław Baliński w listach do Anny Iwaszkiewiczowej początkiem „prawdziwej Persji” i (obok Damaszku) najczarow-

⁵ E.W. Said, *Orientalizm...*, s. 30–31 (podkr. — E.J.).

niejszym miastem Wschodu. Z perspektywy samego poety to miejsce na mapie jest zatem rodzajem bramy, przez którą wchodzi się w egzotyczny świat. W latach dwudziestych XX wieku Isfahan był miastem w państwie, które nazywano Persją — dziś jest to Iran. Europejski turysta z początku XX wieku konfrontuje obrazy własnego świata z tym, w który wchodzi. Poetyckie porównanie wypada korzystnie dla Persji:

Niebo jest stokroć piękniejsze od nieba mojego kraju
I nigdy go nie zapomnę.

(*Niebo*, s. 8)

Motyw nieba jest obecny we wszystkich wierszach pierwszej części tomiku. Poza przywołanymi już tytułami odnajdujemy go w *Pozdrowieniu wieczornym*, *Wiośnie w Persji*, *Drogach porzuconych* czy *Panu de Gobineau*. Jest to zwykle niebo nocne, z księżycem i gwiazdami. Słońce wydaje się zdecydowanie mniej atrakcyjnym elementem kosmicznej przestrzeni:

niebo, które jak głębia, w tym miejscu zawrotnie drżąca,
Nocami gwiazdy kołysze, a ciężkie dniem topi słońce,
Słońce, którego nie kocha, chociaż jest ojcem księżyca

(*Niebo*, s. 9)

Poeta ujawnia fascynację egzotyką natury i sygnalizuje świadomość kulturowej odmienności. W wierszu *Niebo* warto odczytać symbolikę lunarną, przeciwstawioną bóstwu solarnemu. Księżyc jest symbolem krajów muzułmańskich. Istnieje nawet koncepcja, że nazwa islamskiego Boga — Allach — pochodzi jeszcze z czasów przedislamskich i jest przekształconą nazwą najwyższego bóstwa, jakim był księżyc czczony przez Arabów. Ostatni wers *Nieba* może być aluzją do odwiecznego konfliktu religii wyrosłych z wierzeń skupionych wokół symboliki solarnej i lunarnej. Pierwszeństwo słońca jako bóstwa najwyższego może kojarzyć się tu z jego ojcostwem, choć w istocie w przedislamskiej kulturze słońce i księżyc oznaczały dwa pierwiastki — męski i żeński, wzajemnie się uzupełniające. Wers kończący utwór odsyła jednak także do wcześniejszej wobec islamu religii obecnej na terenach Persji, a mia-

nowicie do zaratusztrianizmu, którego symbolem było słońce przedstawiane również w postaci lwa⁶. Można by tu dostrzec sygnał poetyckiej świadomości i wiedzy na temat konfliktów wewnątrz Orientu, których podłoże stanowi religia⁷. Europejczyk, dysponent tej wiedzy, stoi jednak na zewnątrz i, co znamienne, odczuwając swoją inność, nie próbuje oceniać zauważonej odmienności kulturowej, w żadnym miejscu nie znajduje czytelnik ocen, które przeciwstawiałyby kulturę Wschodu i Zachodu. W wierszach Stanisława Balińskiego wyczuwalna jest fascynacja, czasami zdziwienie odmiennością, dość często także świadomość, że ów spójny świat bywa „rozsadzany” przez turystyczną ciekawość, albo rodzaj nietaktu, bo tak można odczytać słowa w ostatniej strofie wiersza *Noce przed świętem*:

Ku niej, [purpurowej pełni] jak ku dalekiej lampie przeznaczenia,
W przerażeniu unoszą czasami wzrok mglisty,
Gdy ich ulic zamierzających ciszę i omdlenie
Zmąci krok tupiącego nogami turysty.

(*Noce przed świętem*, s. 20)

W kontekście rozważań Saida można tu dostrzec przejaw wyższościowej postawy Europejczyka (bo tylko on mógł być podróżnikiem) nad skolonizowanym Orientem. Warto jednak podkreślić, że nie jest to postawa poety — Stanisława Balińskiego. Zarówno w wierszach, jak i w korespondencji wysyłanej do Jarosława i Anny Iwaszkiewiczów widać bowiem podróżnika, który z szacunkiem i pokorą ogląda starożytną kulturę i szuka jej odległych nawet o tysiąclecia początków. Samo podróżowanie staje się dla poety sensem życia, sposobem na nie, rodzajem

⁶ M. Dobkowski, *Zaratusztrianizm*, „Wiedza i Życie” 1997, nr 7, <http://archiwum.wiz.pl/1997/97073900.asp> (dostęp: 10.06.2017). Zob. też M. Boyce, *Zaratusztrianie. Wiara i życie*, przeł. Z. Józefowicz-Czabak, B.J. Korzeniowski, Łódź 1988, s. 256–295.

⁷ W VII wieku muzułmańscy Arabowie dokonali podboju imperium irańskiego i zmusili zaratusztrian do przyjmowania islamu. Mary Boyce pisze: „Pomimo że wiele przejść na islam dokonywano niechętnie lub tylko ze względu na własny interes, dzieci neofitów wychowywały się w islamie. Od najmłodszych lat uczono ich modlitw arabskich [...] i z każdym następnym pokoleniem przybywało Irańczyków, nieznających innej wiary”. Zob. M. Boyce, *Zaratusztrianie...*, s. 197.

wspólnoty, w której uczestniczy, co daje mu poczucie przynależności do całego świata. Wyraża więc przekonanie, że:

Cały świat jest ojczyzną. Nie ma krajów obcych,
Tylko czas co je spaja i dzieli jak chłosta.
Jednakowo jest wszędzie. I na to wędrowcy
Spotykają się z sobą, żeby znów się rozstać.

(*W drodze*, s. 57)

Z oczu im nie spojrzenia płyną, a okręty,
Z serca lokomotywa wieczysta wylata
I jak łuk są ich myśli do strzałów napięte
Na wszystkie strony świata.

(*O podróżnikach*, s. 58)

Podróżowanie stanowi dla dwudziestosiedmio- czy dwudziestoosmioletka wartość zupełnie niezwykłą, a wynika ona z doświadczenia zarówno osobistego, jak i historycznego. Lata dyplomatycznych podróży, których poetyckim plonem jest *Wieczór na Wschodzie*, przypadają na okres kształtowania się nowego europejskiego państwa, jakim jest Polska po odzyskaniu niepodległości w 1918 roku. Stanisław Baliński pracuje w placówkach dyplomatycznych od 1922 roku, w Teheranie w latach 1925–1927 i na ten czas przypadają jego wojaże po Persji. Urodził się w 1897⁸ roku, jest więc młodym człowiekiem, przed którym świat stoi otworem; jest tym światem zafascynowany — ślady tej fascynacji odnajdujemy w wierszach *Wieczoru* i pisanych do przyjaciół listach. Doszukać się w nich można tego samego zachwyty, który ujęty został w zdyscyplinowany poetycki obraz. W liście z 16 grudnia 1925 roku, wysłanym z Teheranu, czytamy:

Czy warto tu przyjechać? Ależ Jarosławie, to jedyny kraj obok Tybetu, który się oparł całej materialistycznej kulturze europejskiej i zachował swoje tradycyjne

⁸ 1898 rok jako datę urodzin podają encyklopedie i noty biograficzne. Data ta jest jednak nieścisła, bo jak wynika z moich wywiadów przeprowadzonych z Tadeuszem Kępińskim w roku 1986, wszystkie prawnuki Odyńca (synowie Ignacego Balińskiego i Marii z Chomętowskich), chrzczeni byli przez przyjaciela Odyńca biskupa Ruszkiewicza i wpisywani do ksiąg parafialnych z rocznym opóźnieniem, a zatem rok urodzenia Stanisława byłby rokiem 1897.

życie. Czajkana, karawany, bazyry, brak kolei, turystów, nie ma elektryczności itd. — to wszystko stwarza zewnętrzne życie z przed setek lat. Do tego tajemniczość działa tych obyczajów, rasy, religii i obrzędów (kult ognia u Zaratustrów np., ich obrządku mnie napawają zawsze lękiem). Żyję tu średniowiecznie i tylko życie dyplomatyczne odrywa mnie od tego fascynującego świata [...].

8 stycznia 1926 roku poeta pisze z kolei do Anny Iwaszkiewiczowej:

Pisuję listy i wychodzę naprzeciwko pocztowych karawan (dzwoniących niewypowiedzianie pięknie), prowadzę z Persami dysputy poetyczno-filozoficzne (po francusku). Przeczytałem całą historię Persji, Saadi'ego „Gulistan”, Hafisa ody [...]. Stałem się bardziej potulny, jakiś inny, spokojniejszy na wszystko, co mnie otacza — to wpływ tej rezygnacji perskiej, którą oni nazywają naiwnie swoją filozofią⁹.

Zarówno poezja, jak i korespondencja pokazują więc, że Orient nie jest dla Balińskiego tylko inspiracją — to fascynacja, z której rodzi się sposób na życie. Podróżowanie zostało wyrażone poetycko w ostatnim wierszu tomiku, zatytułowanym *Elegia o ziemi rodzinnej*, jako wolność nieograniczona żadnymi powinnościami romantyczno-patriotycznymi:

I powrócę. I odjadę. Znow wrócę.
Ale każdy mnie powrót oddali,
Bo nie umiałbym kochać tej ziemi,
Bez której umarłbym z żalu.

(*Elegia o ziemi rodzinnej*, s. 61)

To wyznanie podróżnika — Europejczyka, który ma poczucie wolności od romantycznej mitologii i wolności do podejmowania nieskrępowanych decyzji. Strofa kończąca *Elegię o ziemi rodzinnej* rodzi pytanie o przestrzeń geograficzną, która jest przestrzenią życia. Wydaje się, że chodzi o kraj rodzinny, Kresy, ziemię nowogródzko-niemieńską — na nią wskazują wcześniejsze strofy wiersza, bo „tutaj zbierało się grzyby / w tysiąc dziewięćset czternastym roku”. Ale w przywołanym tu roku

⁹ Korzystam z listów, które udostępniono mi na Stawisku w Muzeum Jarosława i Anny Iwaszkiewiczów w trakcie badań prowadzonych nad twórczością Stanisława Balińskiego. Por. przypis 1.

marzenie o podróży ograniczało się do polskiej romantycznej przestrzeni. A *Wieczór na Wschodzie* powstał z fascynacji, która pozwoliła na wyjście daleko poza tę przestrzeń, dlatego czytamy w wierszu:

Będę chodził, będę dreptał w kółko,
Jak ta myśl, co mi duszę przewierca,
Że w trzech milach ziemi kwadratowych
Nie można zamknąć serca.

(*Wieczór na Wschodzie*, s. 61)

Przyjazdy i powroty oraz miłość do ziemi, „bez której umarłbym z żalu”, staje się niejednoznaczna, bo „ziemią” może być ziemia rodzinna, ale może nią być również ta, która zafascynowała bohatera, pozwalając na doświadczenie innej niż własna kultura. W listach Balińskiego znajduje się dość wyraźne potwierdzenie takiego rozumienia tej poetycko wyrażonej refleksji. 11 listopada 1926 roku pisze on do Anny Iwaszkiewiczowej:

Co do mnie, jest to już zupełnie zdecydowane i zadeklarowane, że jedyne życie jakie by mnie pochłonęło to marynarsko-kolonialne, w najszerszym tego słowa znaczeniu. Zawód w ogóle w Polsce nieistniejący. W takim razie muszę błogosławić los, że mi dał choć ząbek życia spędzić w naprawdę egzotycznej i trudnej Persji. [...] Wszystkie minusy Persji [...] mają dla mnie urok plusów życiowych. Czuję, że mnie Pani rozumie! Ale czar podróży po Persji — noclegi w karawanserajach, namioty na pustyniach, Zatoka Perska — ach wszystko to (wylizowałbym różne szczegóły) czyni życie przeciwieństwem życia w innych krajach — pasjonujące.

Kończąca wiersz i cały tomik oksymoroniczna fraza: „Nie umiem kochać tej ziemi, bez której umarłbym z żalu”, stanowi także wyraźny dialog z tekstem Antoniego Słonimskiego *Smutno mi Boże*. Przyjaciół, poeta Skamandryta tak konkluduje osobiste rozważania: „[...] że mam żarliwą miłość, co mnie gubi / Do ziemi, której serce zapomnieć nie może — / Smutno mi, Boże”.

Antoni Słonimski wcześniej odbył podróż do Ziemi Świętej i w 1924 roku wydał tomik poetycki *Droga na Wschód*. Zawarł w nim między innymi swoje dylematy tożsamościowe. *Smutno mi Boże* to wiersz

w pastiszowej formie odsyłający do *Hymnu* Juliusza Słowackiego, mówiący o trudnej ojczyźnie, która nie akceptuje rodzimych poetów („przeklina mnie język, w którym tworzę”) i której obraz daleko odbiega od idealizowanej i marzonej w poezji romantycznej. Obaj poeci odkrywają przed czytelnikami nową mentalność wolnego Polaka, który nosi w sobie bagaż romantycznej wyidealizowanej ojczyzny, ale wchodząc w kulturę odmienną od swojej, nie ma poczucia zdrady wobec tej pierwszej.

Różne ślady obecności

W poetycki dialog zaprzyjaźnionych poetów z tego samego skamandryckiego kręgu włącza się także wiersz *Pan de Gobineau*, dedykowany Antoniemu Słonimskiemu. Utwór mówi o podróżniczej wspólnotcie. Dwudziestowieczny podróżujący Polak ma świadomość, że wpisuje się w jakieś wspólnotowe europejskie doświadczanie Orientu, a dedykując utwór Słonimskiemu, zaprasza do tej wspólnoty także przyjaciela. Wiersz wydaje się wyrazem doświadczenia czegoś, co zwykło się nazywać „wspólnotową komunią patrzenia”:

Od kolumn Persepolisu, co od tysięcy lat
Pod słońcem pustyni Mezdu sterczą w pękniętej skale,
Od znaków zoroastryjskich, klinowych liter i gwiazd,
Od horyzontów zamglonych, niebem zamkniętych wspaniale,

Od rzeźby Cyrusa Króla, śniącego pod parasolem
U boku Ahura Mazdy, który odpędza zło,
Wzruszył mnie bardziej, zamroczył i linie czasu poplątał
Wyryty podpis niedbale: pona de Gobineau.

(*Pan de Gobineau*, s. 10)

Poeta podkreśla ślad podróżników. Pozostawiony tu napis stanowi nawiązanie do romantycznych zachowań podróżniczych, które (jakkolwiek mogą wydawać się barbarzyńskie) miały utrwaląć niezwykle prze-

życie. Wyryte data i nazwisko podróżnika miały go unieśmiertelnić¹⁰, kolejnemu turyście natomiast miały podsuwać jakiś rodzaj wspólnotowego obrazu Orientu, który wynikał z faktu patrzenia przez każdego następnego wędrowca na ten sam krajobraz, te same od wieków stojące zabytki, te same znaki zaświadcujące o starożytności kultury Wschodu. W wierszu Balińskiego odkrywamy frazę, która nabiera ciekawych znaczeń w kontekście rozważań przywołanego już na początku Saïda. Czytamy oto w *Panu de Gobineau*:

Był tu, jak pragnął. Stał cicho z oczami pełnymi smug
I Rawlinsona pod pachą książką w ozdobnym wydaniu;
(*Pan de Gobineau*, s. 10)

Stoi więc francuski podróżnik, pisarz i uczony z książką angielskiego dyplomaty, badacza, odkrywcy inskrypcji z Behistun. Odczytanie tej inskrypcji pozwoliło na rozszyfrowanie staroperskiego języka klinowego. W przeciwieństwie do racjonalnych Anglików, pisze Saïd:

pielgrzymi francuscy [...] planowali i projektowali, snuli marzenia i rozwijali pomysły dotyczące miejsc, które istniały głównie w ich wyobraźni. [...] ich Orient był krainą pamiątek, efektownych ruin, zagubionych tajemnic, ukrytych znaczeń i niemal artystycznego stylu życia. [...] Odnosiło się to także w jakiejś mierze do francuskich uczonych podróżujących na Wschód¹¹.

Ten francuski styl życia, poszukiwanie pamiątek, zagubionych tajemnic i znaczeń przyjmuje polski dwudziestowieczny podróżnik i poeta, co widać w sposobie odczuwania czy odczytywania myśli de Gobineau:

Gdy nocą strudzeni zasnęli w namiotach swych
Panowie z francuskiej legacji, on jeden czuwał i marzył,
Roztropnie wrażenia mierzył, dobre oddzielał od złych,
A nie mógł od bladej luny oderwać płonącej twarzy.
(*Pan de Gobineau*, s. 10)

¹⁰ Pisał o tym Ireneusz Opacki, wskazując na takie praktyki m.in. u Juliusza Słowackiego. Zob. I. Opacki, *Pomnik i wiersz. Pamiątka i poezja na przełomie oświecenia i romantyzmu*, w: tenże, „*W środku niebokręga*”. *Poezja romantycznych przełomów*, Katowice 1995, s. 126 i n.

¹¹ E.W. Saïd, *Orientalizm*..., s. 254–255.

Ale czyżby ten poetycki tekst ewokował też francusko-brytyjskie spory o kolonialną dominację? Bo jakże inaczej rozumieć kilka wersów dalej zapisaną refleksję polskiego podróżnika?

Lecz on nie patrzył na mury, kolumny, gdy sam tak stał,
A oczy, jak myśli rozwłóczył naprzeciw wciąż dalszym podróżom.
I jak turysta angielski, z uśmiechem wyraźnie drwiącym
I z tym, co niebo przebija, smutkiem wszystkiego, co mija,
Wyrył swój podpis...

(*Pan de Gobineau*, s. 11)

Zostawił zatem ślad swojej obecności, odczytany po latach przez kolejnego podróżnika, który wyraźnie cieszy się ze szczególnego rodzaju spotkania ze słynnym pisarzem i podróżnikiem. Podkreśla wszakże, wybierając na końcu poetyckiej wypowiedzi nazwisko, że wspomina „nie pisarza, ale podróżnika”. Czyżby więc zdawał sobie sprawę z niestosowności rasistowskich teorii wygłaszanych przez tego pisarza i oddzielał jego pasje podróżnicze od poglądów głoszonych w książkach?

W listach do Anny Iwaszkiewiczowej przyznaje się Baliński do lektury wielu tekstów na temat Persji, jej historii, a więc i religii. Wśród nich znalazły się z pewnością także literackie świadectwa francuskich wędrowców. Said, pisząc o tekstach Chateaubrianda oraz Lamartine’a, interpretuje pisarstwo pierwszego jako bardzo osobiste i „utożsamiające Orient z prywatną fantazją wysokiej klasy” (s. 263), ten drugi zaś pokazany zostaje jako pisarz, który „widzi przed sobą Orient u progu nieuniknionego przyszłego rozcłódkowania, Orient opanowany przez Europę i uświęcony europejską zwierzchnością” (s. 266). Gdybyśmy chcieli poszukiwać jakichś powinowactw z tą europejską myślą w literaturze romantycznej, należałoby szukać jej raczej w twórczości Chateaubrianda niż Lamartine’a. Obraz Orientu w tomiku Balińskiego wpisuje się w europejskie myślenie o Wschodzie, z tym wszakże zastrzeżeniem, że nie ma w nim żadnej myśli o charakterze kolonialnym. Może to być konsekwencja poczucia poety, że stosunkowo niedawno i jego kraj był kolonizowany, ale równie dobrze można to uzasadniać poglądem wyrażonym w cytowanym liście do Anny Iwaszkiewiczowej,

mówiącym o tym, że nie istnieje w Polsce zawód pozwalający „spędzić życie marynarsko-kolonialne”.

Wpisywanie przez polskiego poetę i dyplomata własnych peregrynacji w nurt europejskiego podróżowania po krajach Wschodu wynika także z odzyskania przez niego poczucia wolności od romantycznej mitologii ojczyzny, o której marzenie nie opuszczało ani Mickiewicza, odbywającego podróż na Krym, ani Słowackiego, podróżującego do Ziemi Świętej.

W szczególny sposób przywołana zostaje tu romantyczna podróż Słowackiego. To drugi obok nazwiska pana de Gobineau ślad obecności romantycznych podróżników w świecie odwiedzanym przez Balińskiego. Mickiewicz i Słowacki, utrwalając w poezji obrazy egzotycznego świata Wschodu, łączyli je z własnymi nostalgicznymi marzeniami o ojczyźnie, w obcym świecie poszukiwali paraleli do znanych im obrazów rodzinnych i zawsze te z okolic dzieciństwa i młodości wygrywały z nowo oglądanymi przestrzeniami. Wiersz zatytułowany *Ślad*, podejmując wątek polskiego romantycznego wędrowania jako swego rodzaju antidotum na cierpienia, ujawnia zaskakujące podobieństwa w polskim i arabskim myśleniu o kulturze poetyckiej.

W listach do Anny Iwaszkiewiczowej pojawia się, obok sprawozdań z wędrówek, także wątek rozważań o literaturze, a wśród nich refleksja, że szczególnie interesujące w spuściźnie po Słowackim są jego listy. Wiersz *Ślad* wyraźnie podejmuje kwestię, jaka pojawia się w liście Słowackiego do matki z 14 czerwca 1837 roku. Poeta pisał:

Ostatnie dni mojego pobytu w Syrii [...] przepędziłem w klasztorze na górze Liban [...]. Miejsce prawie bezludne, [...] dobrzy księża ormiańscy, piękne kwiaty, rozwijające się na wiosnę, rozległy widok na morze z mojej celi [...]. Na dowód, jak pozyskałem przyjaźń księży, opiszę wam tylko mój wyjazd. Dobrzy ojcowie, zasmuceni, że ich porzucam dali mi wszelkie prowizje na drogę i wino; lecz kiedy przyszło ośła dźwigającego rzeczy ładować, pokazało się, że ogromnego butla wina udźwignąć nie mógł. [...] Księża wysłali za mną człowieka, który na żyłastych ramionach przyniósł za mną trop w trop leć, butel, aż do Beyrutu¹².

Epistolarna opowieść poety romantycznego ma ciąg dalszy w przekazie dwudziestowiecznego poety-podróżnika:

¹² J. Słowacki, *Listy*, w: tenże, *Dzieła*, t. 8, Mikołów [b.r.w.], s. 187.

Rzekł siwy Arab do mnie: „Ty jesteś Polakiem.
Wiem. Jedziesz z kraju, który poetów jest krajem.

Wiem od ojca, co kraj twój w głębi serca pieścił
I wspominał nam zawsze o jednym Polaku,
[.....]

Między morzem Lewantu a cichym klasztorem
Błąkał się ów poeta, ach przed wielu laty,
Malował z tego miejsca widoki i kwiaty,
Szeptano o nim cicho, że ma serce chore.

Nigdy się nie uśmiechał i blade miał lica:
Że musi cierpieć — mówił — za kraj i za wielu,
Że cierpienie nie wzmacnia, miłość nie nasycza,
A dalekie podróże i jazdy — bez celu.

(*Ślad*, s. 42–43)

Spotkanie ze starym Arabem jest jak znak wyryty na skale. Odcyfrowany z trudem, ma znaczenie większe niż skalny napis. „Nazywał się... nie pomnę już... poczekaj... zaraz... / Słowacki!”. Tytuł utworu *Ślad* akcentuje wspólnotowy charakter doświadczenia dwu kultur: arabskiej i polskiej. Tę wspólnotę stanowi pamięć o poetach: „Bo nie zapomina się poetów” — zawołał pobożnie Beduin. — A dwudziestowieczny poeta utrwalił ją na kartach swojej poezji, akcentując jednocześnie przekonania ludzi Wschodu, że pamięć poetów jest koniecznością, by zachować ciągłość istnienia — tak nauczał mędrzec z Szyrazu, którego myślą fascynował się poeta-podróżnik z Polski. A skoro poeta romantyczny pozostawił ślad w pamięci ludzi wychowanych w kręgu różnej od Polskiej (czy szerzej: europejskiej) kultury, to znaczy, że kultury polska (europejska) i arabska, mimo odmienności, mogą budować jakiś rodzaj wspólnoty. To jest problem, który daje się odczytać z tomiku Stanisława Balińskiego, gdy postrzegamy go jako rodzaj polemiki z myśleniem o wyjątkowości i niepowtarzalności doświadczeń romantycznych poetów. I który jeszcze bardziej się uwyraźnia, gdy odczytamy ten wiersz i cały tomik jako formę poszukiwania kulturowego dialogu.

Wschód groźnie uśpiony

Fascynacja orientalną kulturą materialną, a szczególnie poezją i jej najważniejszym przedstawicielem — Hafisem, poetą z Szyrazu — stanowią jeden z głównych motywów tomu Balińskiego¹³. Poszukiwanie sensu poezji Hafisa oraz odkrywanie zapisanej w niej filozofii życia jest dość powszechnie obecne w twórczości podróżników intelektualistów. Tym natomiast, co wyróżnia postrzeganie Orientu przez Balińskiego i nie mieści się w omawianych przez Saida sposobach traktowania i pokazywania tego regionu, jest — poza już omówioną świadomością poszukiwania dialogu kulturowego — obraz grozy uśpionej pod powierzchnią ciszy, spokoju, akceptacji przemijania.

Opisane gorączką zawikłań i zdarzeń
I podobne do śniących w zniszczeniu ogrodów,
Wśród ruin niewygasłych i upartych marzeń,
Z dala od naszych, żyją ciche kraje Wschodu.

Im dalsze są, tym bliższe. I świecą jak próchno,
Zwodnym światłem umarłym, od nieba do ziemi,
Lecz pod światłem szykują krzyk, którym wybuchną,
jak czas, co żłobi skały, żeby płynąć niemi.

[.....]
Nikt nie wie dnia przemiany, czasu nikt nie słyszy
I nikt go nie powstrzyma ani nie posunie,
Czasami drgnienie tylko w pełniącej się ciszy
Zwiastuje dzień idący, co jak burza runie.

[.....]
My, obcy, co po wschodach jeździm fantastycznych,
Wetchnijmy te sygnały sercami czujnymi
I pochwyćmy tam spojrzeń błysk naraz tragiczny,
Co zaczyna się w gwiazdach, lecz kończy na ziemi.

(*Wschód*, s. 30–31)

Wschód to jedyny w tomiku wiersz w tak wyrazisty sposób ujawniający świadomość obcego w tym świecie Europejczyka. Zderzanie

¹³ Ten problem rozwijam w książce *Poetyckie podróże Stanisława Balińskiego*.

kultury i mentalności ludzi Orientu z kulturą i zdziwieniem człowieka Zachodu widać w wielu tekstach. Zwykle chodzi o dostrzeganie fascynującej odmienności, a czasami, jak w wierszach *Ślad czy Poetyczność podróży*, odnajdywanie kulturowych paralel. *Wschód* odsłania zupełnie odosobnioną w tym zbiorze, zasygnalizowaną ledwie w *Nocy przed świętem* świadomość Europejczyka — Polaka, który przeczuwa utajone w myślach społeczeństw Wschodu marzenia o realizacji ich własnej wizji wolności. Wyciszenie ludzi Wschodu, o którym pisał poeta także w listach, postrzega on tutaj jako rodzaj wyczekiwania na właściwy moment, by ujawnić własne potrzeby i poglądy. Ostatnia strofa wiersza akcentuje obcość przybyszów z zewnątrz, obcość także tych, którzy są tam tylko turystami i podróżnikami. Milczące czekanie ludzi może wydawać się wyrazem akceptacji tej obcości.

Wiersz *Wschód* jako wyjątkowy podejmuje problemy nie estetyczne, a etyczne. Stawia pytania o granice wytrzymałości i obojętności ludzi tego regionu na działania kolonialne. Ich bardzo wyraźną cechą jest umiejętność czekania, ale pod spodem kryją się sygnały zniechęcenia i buntu. Poeta nie przestrzega przed niczym, raczej zawiesza pytanie o to, co „My, obcy”, jeżdżący po Wschodach, którzy pochwycimy tam „spojrzeń blask naraz tragiczny”, mamy zrobić. Poeta jako dyplomata pracujący w Teheranie w latach dwudziestych musiał być świadkiem sporów politycznych i układów zawieranych z krajami imperialnymi¹⁴. Said przywołuje poglądy Cromera, konsula generalnego brytyjskiego imperium, na nacje zamieszkujące kraje Wschodu. Określa on tych ludzi mianem *Oriental*s, co tłumacz książki Saida oddaje za pomocą neologizmu „orientalczyki”, wyjaśniając jednocześnie, że słowo to ma wydźwięk pejoratywny i oznacza człowieka, któremu brak kom-

¹⁴ Prowadząc w roku 1986 kwerendę w Archiwum Akt Nowych w Warszawie, odnalazłam notatki, wysyłane z Teheranu, w których Charge d’Affaires S. Hempel 1 listopada 1925 roku informuje polski MSZ: „Jednakże sprawa suwerennego władcy Persji przedstawiała ciągle kwestię niewyjaśnioną. Dla Anglików, przeciwnych zbytnej konsolidacji Persji, było wygodnym, że Serderowi, w razie gdyby chciał być zbyt samodzielny, mogli przeciwstawić szacha”. Dokumenty odnalazłam w Departamencie Polityczno-Ekonomicznym Wydział V/DV. Numery katalogowe Persja 6321–6356.

pletu cech ludzkich¹⁵. Referując rasistowskie poglądy Cromera, Said pisze:

Arabowie są przedstawiani jako naiwni, „pozbawieni energii i inicjatywy”, wrażliwi na „płaskie pochlebstwa”, skłonni do intryg, kręactw [...] to niepoprawni kłamcy, są też „podejrzanie ospali” i we wszystkim stanowią przeciwieństwo jawności, prostoty i szlachetności rasy anglosaskiej¹⁶.

Z ironią wszystkie te stereotypy o rasistowskim podłożu przywołuje w wierszu *Wschód* Stanisław Baliński, gdy mówi, że: „Czekają chytrzy kupcy i senni mulnicy, / Żołnierze gadatliwi, mędrcy rozmarzeni”. Spojrzenie Stanisława Balińskiego, poety i podróżnika, różni się zasadniczo od imperialnego spojrzenie angielskiego konsula i wielu polityków angielskich z początku XX wieku. Podczas gdy polski pisarz przyznaje całemu regionowi prawo do inności i (być może wyprowadzając wnioski z historycznych doświadczeń polskich) sugeruje, że tylko kwestią czasu jest tu wybuch sił wolnościowych, pacyfikowanych przez obce protektoraty oraz imperialne fantazmaty Europejczyków, zachodni pisarze i politycy postrzegali ten region jako przestrzeń, którą trzeba uporządkować wedle norm europejskich. Po latach okazało się, że bez pychy wyrażone przekonanie o rychłym przebudzeniu tego regionu stało się historycznym faktem. I choć nie obyło się bez ingerencji „wszechwładzącego Zachodu”, to przecież konflikty w tym regionie świata są dzisiaj palącym problemem Europy.

Naiwny to pewnie i idealistyczny pogląd, że literatura, a zwłaszcza poezja, może cokolwiek zmienić w postawach polityków czy kogokolwiek innego. Warto wszakże w dyskursie o przyjmowaniu uchodźców ze Wschodu nie tylko pokazać odmienności kulturowe, które mogą wzbogacić człowieka Zachodu, ale także wyznaczyć styczne pola kulturowego myślenia. Jednym z nich może być „myślenie literaturą”, bo „czegóż pragnąć, gdy serca i groby poetów są z nami?”

¹⁵ Por. E. Said, *Orientalizm...*, przypis 8, s. 70.

¹⁶ Tamże, s. 72.

Stanisław Baliński — poeta

Porozumienie za pośrednictwem kultury, a szczególnie literatury, jest oczywistą utopią, ale jakże piękną. Na koniec zatem warto dostrzec niebywałą spójność życia i twórczości Stanisława Balińskiego. Kolejne jego tomiki stają się rozmową poety o jego i jemu podobnych doświadczeniach egzystencjalnych. Minęło ledwie kilkanaście lat od jego wschodnich peregrynacji, a zdarzenia historyczne zmusiły poetę do nowej podróży, nie tak już fantastycznej, ale ważnej, bo wyznaczającej los całego pokolenia.

Stanisław Baliński jako urzędnik Ministerstwa Spraw Zagranicznych we wrześniu 1939 roku uchodzi z kraju przed wojenną pożogą. Doświadczenie to zyskało poetycki kształt w kolejnych tomach wierszy, które w czasie wojny krążyły wśród podobnych jemu wędrowców, tułaczy, uciekinierów, uchodźców, znajdujących schronienie w różnych krajach świata. Poeta przekracza wschodnią granicę Polski, zatrzymuje się wraz z korpusem dyplomatycznym w Krzemieńcu i doświadczenie to utrwała w wierszu *Pożegnanie Krzemieńca*, który otwiera pierwszą część (*Do przyjaciół w podróży*) wojennego tomu zatytułowanego *Wielka podróż*, wydanego w Londynie w 1941 roku. W kolejnych wojennych latach wychodziły z londyńskich oficyn wydawniczych książki — świadectwa zmagania z samym sobą i historią. W 1942 roku opublikowany został poemat zatytułowany *Rzecz sumienia*, ujawniający dramatyczne rozterki uchodźcy, który rozważa pytanie: „Czy miałem prawo uciec z kraju?”. W 1943 roku wychodzi *Tamten brzeg nocy*, a w 1945 *Trzy poematy o Warszawie*, w których z perspektywy już emigracyjnego oddalenia miasto dzieciństwa zyskuje kształt i wizję romantycznego utraconego kraju dzieciństwa. W roku 1947 wydał poeta pierwszy zbiór wierszy emigracyjnych, a w 1981 wyszły kolejne *Wiersze emigracyjne*.

Stanisław Baliński zmarł w 1984 roku. W latach osiemdziesiątych na krótko ożyło zainteresowanie twórczością poety dzięki publikacji — w serii „Skamander” pod redakcją Ireneusza Opackiego i Marka Pytasza¹⁷

¹⁷ Zob. „Skamander”, t. 4: *Studia o twórczości Stanisława Balińskiego*, red. I. Opacki, M. Pytasz, Katowice 1984.

— zbioru artykułów poświęconych poecie. W 2012 roku Marek Pytasz napisał tekst, w którym umiejscowił poezję Balińskiego w kontekście całego zjawiska określanego mianem literatury emigracyjnej i pokazał zamieranie roli tego poety¹⁸. To prawda, że tradycyjna forma wiersza oraz stała obecność w tej twórczości romantycznych wątków i nawiązań mogą wydawać się nieco staroświeckie. Mimo to jestem przekonana, że jest to twórczość, która zasługuje na pamięć i ciągle czeka na nowe odczytanie.

EVENING IN THE EAST BY STANISLAW BALIŃSKI
FROM THE PERSPECTIVE OF XXI CENTURY

The paper is a try of understanding a book of poetry from 1927 in the context of the postcolonial thinking of Edward Said. Author is showing reflections over culture of East, written in a poetry form as a consequence of fascination of a poet and diplomat over exotica of the region of the Orient. Analyzing the work, author collates it with the private correspondence of poet and show them free from colonial or racist thinking about culture, literature and philosophy of Arabian countries. She reads experience of the traveler, diplomat and poet from first half of XX century in context of historical facts in the beginning of XXI century, like wars in Arabian countries and problems of emigration and refugee.

¹⁸ Zob. M. Pytasz, „Ty, która jesteś poezją, tych, którzy nie mają innej” Stanisława Balińskiego. Baliński czyta Barańczaka?, „Biblioteka Postscriptum Polonistycznego” 2012, nr 1, s. 77–78, http://www.postscriptum.us.edu.pl/pdf/bps2012_1_8.pdf (dostęp: 30.06.2017).

Barbara Englander

**Odchodząc w tło.
Wokół późnych wierszy
Kazimierzy Iłakowiczówny**

„Stary z młodymi nie może się utrzymać na równi, powinien swoje siedlisko mieć trochę na uboczu, cichsze i wygodniejsze”¹ — tymi słowami w 1959 roku Kazimiera Iłakowiczówna doradzała swej siostrze, Barbarze Czerwijowskiej. Choć słowa listu odnoszą się do kwestii przyziemnych (związanych z bieżącą sytuacją mieszkaniową), trafnie opisują postawę, jaką poetka przyjęła po drugiej wojnie światowej. Wywodząca się z Kresów artystka, jako mała dziewczynka osierocona i rozdzielona z siostrą², a w dorosłym życiu mająca doświadczenie pracy z Józefem Piłsudskim oraz wymuszonej emigracji, po powrocie do kraju musiała stawić czoła zupełnie nowej, odmiennej rzeczywistości. Jak zaznacza Lucyna Marzec, poetka „osiedliła się w Poznaniu dokładnie w tym momencie, w którym zamierały wszelkie chaotyczne i niestabilne, ale twórcze [...] działania w środowiskach kulturalnych”³, a jej działalność przez lata była — by posłużyć się znów słowami tej badaczki — „instytucjonalnie unieruchomiona”⁴.

¹ K. Iłakowiczówna, *Listy do siostry Barbary Czerwijowskiej z lat 1946–1959*, oprac. L. Marzec, Poznań 2014, s. 437.

² Zob. np. L. Marzec, *Twórcze siostrzeństwa i pisarskie sorobiografie*, w: *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX: procesy i gatunki, sytuacje i tematy*, red. E. Kraskowska, B. Kaniewska, Poznań 2015, s. 355–364.

³ L. Marzec, *Wstęp*, w: K. Iłakowiczówna, *Listy...*, s. 21.

⁴ Tamże, s. 27.

Starania Iłakowiczówny koncentrowały się zatem przede wszystkim na próbach wypracowania własnego miejsca — „siedliska” zdystansowanego i odosobnionego. Wszystkie doświadczenia, które zapisały się w biografii tej autorki (zarówno natury prywatnej, jak i zawodowej) — tak głęboko osadzone w kontekście historycznym — zyskały oczywiste przełożenie na twórczość poetki. Siłą rzeczy bardzo istotne miejsce zajęła w niej refleksja nad ludzką śmiertelnością oraz obserwacja zamierania, rozumianego jako odchodzenie znanego, oswojonego świata.

Pojęcie to — tak często tematyzowane w utworach Iłakowiczówny — ma w tym przypadku również odbicie w dyskursie krytyczno- i historycznoliterackim. W opracowaniach związanych z postacią poetki dominują wątki biograficzne i wspomnieniowe (na przykład książka Łucji Danielewskiej, artykuły Antoniego Bokszyńskiego, Alwidy Bajor czy wydany ostatnio tom korespondencji), religijne (m.in. opracowania Mirosławy Ołdakowskiej-Kuflowej czy Józefa Ratajczaka) oraz dotyczące twórczości dla dzieci. Stosunkowo niewiele tekstów traktuje o poetyce utworów Kazimierzy Iłakowiczówny. Warto przy tym zaznaczyć, że już sama autorka miała tendencję do pewnego rodzaju „marginalizacji” własnej twórczości. Jak podkreśla Ewa Michalik, Iłakowiczówna „[o]dżegnywała się zawsze od roli poety natchnionego. Romantycznego wzorca wieszczą, człowieka ponad światem. Dla niej pisanie było po prostu zajęciem jak każde inne”⁵.

Równocześnie ta sama badaczka zaznacza, że u podstaw poetyki Kazimierzy Iłakowiczówny zawsze leżała chęć portretowania świata:

Poetka nadawała jej [poezji — B.E.] konstruktywną rolę — ona to bowiem utrzymywała świat i przeżycia podmiotu — artysty, podmiotu — członka zbiorowości ludzkiej, podmiotu — indywidualnej jednostki. Poezja stała się azylem dla niespełnionych pragnień i marzeń, miejscem, w którym pozostały przeżywane niegdyś smutki i radości, nawet środkiem transportu w podróżach do ukończonych krain, miast, ludzi⁶.

⁵ E. Michalik, *Poetyka Kazimierzy Iłakowiczówny*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici Filologia Polska” 1973, nr 35, s. 50.

⁶ Tamże, s. 51.

Być może tak zarysowane podejście do własnej twórczości zdecydowało o tym, że zagadnienia związane z pojęciem przemijania w poezji Iłakowiczówny zyskują tak szczególny, bardzo osobisty wymiar.

Wyblakłe fotografie

„Miałam od Marysi Wydzdzanki zdjęcie Mamy, ale bardzo bladą odbitkę, poza tym wiekową — tyle lat — tak że już nic na niej nie było widać. Dałam ją jednak do odfotografowania i wyszła taka śliczna odbitka”⁷ — tak w listach do Barbary Czerwijowskiej Iłakowiczówna opisuje doświadczenie obcowania z dawną fotografią. W korespondencji tej zachowały się również wyrzuty, z jakimi poetka zwraca się do siostry, gdy ta nie podziękowała należycie za kopię rzeczzonego portretu⁸. W wymowny sposób pokazuje to, jak Iłakowiczówna traktowała fotografię: nie tylko jako dokument, ale i — by posłużyć się metaforą przypisywaną Oliverowi Wendellowi Holmesowi — „lustro obdarzone pamięcią”⁹, pozwalające na utrwalenie najbardziej intymnych przeżyć¹⁰.

Nic zatem dziwnego, że kontekst fotograficzny stał się metaforą przewodnią niezwykle osobistego tomiku próz poetyckich z 1957 roku, przybliżających życie w Europie w pierwszej połowie XX wieku. Iłakowiczówna przedstawia w nim proces rozpadu znanego świata, wiele miejsca poświęcając doświadczeniom wojennym. Już sam tytuł tej niewielkiej książeczki — *Z rozbitego fotoplastikonu* — nakierowuje na interpretację związaną z fotograficzną rejestracją oglądanego świata. Obraz ten — rozumiany jako pocztówka, pamiątka z wyprawy — two-

⁷ K. Iłakowiczówna, *Listy...*, s. 380.

⁸ Zob. tamże, s. 379–380.

⁹ Cyt. za: S. Sikora, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Izabelin 2004, s. 9.

¹⁰ Warto przy tym zaznaczyć, że według rodzinnej opowieści to również fotografia miała zdecydować o losach Iłakowiczówny, gdy była jeszcze dzieckiem — pod wpływem zdjęcia przypadkiem zauważonego u swej znajomej Zofia Buyno podjęła podobno decyzję o przysposobieniu dziewczynki. Zob. J. Kuciel-Frydryszak, *Iłła. Opowieść o Kazimierze Iłakowiczównie*, Warszawa 2017, s. 30.

rzy w tym przypadku wizję niepełną, poddaną rozpadowi, fragmentaryczną. Iłakowiczówna w liście do Eugeniusza Paukszty nazywała tę publikację zbiorem „prozy migawkowo-pamiętnikarskiej”¹¹. Metaforyka fotograficzna w wyraźny sposób współgra z konstrukcją tego tomu, składającego się z luźno powiązanych ze sobą obrazów, stanowiących — z samego założenia — rejestrację subiektywnie dobranych „wycinaków” rzeczywistości. Wrażenie to spotęgowane zostaje poprzez tytułowanie poszczególnych utworów z tego cyklu jedynie za pomocą rzymskiej numeracji.

Warto przy tym zaznaczyć, że — spędziwszy czas drugiej wojny światowej w Siedmiogrodzie — Iłakowiczówna przez pewien czas odcięta była od informacji na temat wydarzeń w kraju. Jak podkreśla Lucyna Marzec, poetka na emigracji nie знаła skali Holokaustu, a pierwsze lata po wojnie stały się dla niej czasem nie tylko porządkowania życia prywatnego, ale i zdobywania wiedzy na temat sytuacji w Polsce¹². W tym kontekście należałoby odczytywać również publikację tomu *Z rozbitego fotoplastikonu*, w którym refleksja o okrucieństwach wojny wzmocniona zostaje przez — by posłużyć się znów określeniem Marzec — „uobecniane w poezji «teraz» siedmiogrodzkiego doświadczenia”¹³.

W miniaturze oznaczonej numerem *XIV* poetka tak opisuje wysiedlenia, jakie miały miejsce w 1940 roku¹⁴:

I naraz spełniły się wszystkie wróżby. Ogromnym rzeszom zły los kazał opuścić kraj i wędrować dalej na południe. [...] Dziewczynka wzięła kredki i szkicownik szkolny i chodzi z pokoju do pokoju, rysując każdy z nich na pamiątkę. Po tem biały dom na wzgórzu zostanie zwinięty w szereg tobołów i wywleczony ze swego miejsca dalej na południe, jak wyrwcone wielkie drzewo z mnóstwem korzeni¹⁵.

¹¹ J. Biesiada, *Listy Kazimierzy Iłakowiczówny do Eugeniusza Paukszty (1951–1976)*, „Ecclesia. Studia z Dziejów Wielkopolski” 2011, t. 6, s. 241.

¹² Por. L. Marzec, *Wstęp*..., s. 10–14.

¹³ Doświadczenie to zyskuje pisarskie odzwierciedlenie również w utworach poetycznych, by wspomnieć choćby tom *Siedmiogrodzkie cekiny*. Zob. tamże, s. 12.

¹⁴ Zob. J. Kuciel-Frydryszak, *Iłła*..., s. 258.

¹⁵ K. Iłakowiczówna, *Z rozbitego fotoplastikonu*, Warszawa 1957, s. 31.

Autorka *Szeptem* w jednym z kolejnych tekstów podkreśla uniwersalność dramatycznych losów przesiedleńców, znajdując analogię między prywatnymi rysunkami małej dziewczynki a dawnymi dziełami sztuki:

Bywają identyczne postacie na starożytnych wazonach, identyczne płaskorzeźby dookoła kolumn w Dalmacji — taki właśnie wóz zaprzężony w wielkorogie woły, posuwający się wolniutko, i taka stara kobieta, i taki kościsty chłop, stąpający obok wozu¹⁶.

Ewa Michalik w poezji Iłakowiczówny dostrzega częstą obecność wątków natury biblijnej, mitologicznej czy archetypicznej. Jak zauważa, tego typu odniesienia „wcale nie łagodziły ilustrowanych problemów, ale podkreślały ich tragizm i okrucieństwo”¹⁷, służąc do „interpretacji dramatycznej współczesności”¹⁸. Co znamienne, w przypadku opisywanej miniatury literackiej opis zamierającego świata zapośredniczony zostaje przez metaforę pochodzącą ze sztuk wizualnych — gest tworzenia czy to fotograficznego, czy to odręcznego wizerunku. Media te — na najbardziej oczywistym poziomie — dają, jak się wydaje, świadectwo o wiele bardziej wiarygodne niż tekst literacki. Jak zauważał między innymi Roland Barthes, „[f]otografia jest obojętna wobec wszelkich przekazników, nie musi wymyślać, jest sama z siebie poświadczaniem autentyczności”¹⁹. Wykorzystanie metafor fotograficznych to próba — by posłużyć się sformułowaniem Marty Koszowej — „zakorzenienia”²⁰ tych tekstów w świecie. Świecie szczególnym, bo napiętnowanym doświadczeniem zamierania.

Bliski związek łączący fotografię z pojęciem przemijania — o którym tak często pisał autor *Światła obrazu* — nie ogranicza się jedynie do kwestii rejestracji, ale i do waloru mediacyjnego powstałego

¹⁶ Tamże, s. 37.

¹⁷ E. Michalik, *Poetyka...*, s. 55.

¹⁸ Tamże, s. 54.

¹⁹ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 152–153.

²⁰ M. Koszowej, *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*, Kraków 2013, s. 48.

wizerunku. W jednej z miniatur Iłakowiczówna tak opisuje kondukt żałobny:

Najpierw były wieńce z tych wszystkich jesiennych kwiatów, których tyle jeszcze oszczędza ciepły listopad [...]. Potem, na poduszce podtrzymywanej przez czterech — rewolwer zabitego. Potem — jego fotografia. Czterech niosło oklejona w papier malowany na czerwono pokrywę trumny na dwóch prześcierałach, a na czterech prześcierałach niesiony był już sam zabity w czerwono malowanej, otwartej dolnej połowie trumny²¹.

Fotograficzny obraz staje się tu nieodłącznym elementem ceremoniału związanego z pochówkiem. Papierowa odbitka, przechowująca wizerunek zmarłego, jest jednym z przedmiotów, które w pochodzie żałobnym zyskują pierwszeństwo nad ciałem. To fotografia staje się tu rodzajem „wyznacznika” tożsamości. Pozwala również w pewien szczególny sposób na przekroczenie granic rzeczywistości dostępnej ludzkiemu poznaniu²².

„Fotograficzne” spojrzenie na doświadczenie zamierającego świata ma również swe odzwierciedlenie w zabiegach związanych z kompozycją tekstu. Tak jest w przypadku miniatur *XXIII–XXVI* zamieszczonych w omawianym tomie, odnoszących się do jednego z najbardziej traumatycznych doświadczeń okresu dzieciństwa Iłakowiczówny — śmierci matki Barbary²³. W pierwszej z nich poetka portretuje świat zewnętrzny jako groźny, pełen niebezpieczeństw, w konkluzji jednak dodaje:

Kaczeńce na grzędzawisku, żółte kluczyki w pobliżu pasieki, bez koło stajni, jarzębina u obory — wszystko pociąga i jednocześnie grozi niebezpieczeństwem, nawet anyżek i angielska trawka w kwietniczku. Można się nimi zadławić. Już gardło się ściska, już brak oddechu, oczy są pełne łez, kiedy nagle przychodzi ulga, napór ustępuje, śmierć oddala się... A może nigdy nie była blisko? Owszem, ale nie w sadzie, na podwórzu czy w lesie. Śmierć jest wewnątrz domu²⁴.

²¹ K. Iłakowiczówna, *Z rozbitego fotoplastikonu...*, s. 16–17.

²² Zob. M. Koszowy, *W poszukiwaniu...*, s. 50–51.

²³ Taką interpretację wskazuje między innymi Joanna Kuciel-Frydryszak. Zob. J. Kuciel-Frydryszak, *Iłla...*, s. 26.

²⁴ K. Iłakowiczówna, *Z rozbitego fotoplastikonu...*, s. 49.

Iłakowiczówna ukazuje tu przestrzenie wyraźnie podzielone. Niewinne kwiatki sąsiadują z grzęzawiskiem, miejsca bezpieczne — z zagrożonymi. W czytelny sposób wyznaczona zostaje również granica oddzielająca podwórko, las i pola od domu, będącego Bachelardowskim „ośrodkiem świata”²⁵. To właśnie w tę drugą przestrzeń — oswojoną, najbardziej intymną — wkracza śmierć. W dalszych tekstach składających się na kreślone przez Iłakowiczównę studium umierania (mam tu na myśli utwory *XXIV*, *XXV* i *XXVI*) autorka wykorzystuje technikę podobną do fotograficznego „zoomu”, przybliżając poszczególne elementy przestrzeni naznaczonej doświadczeniem śmierci. W tekście *XXIV* przygląda się domowi, oświetlonemu blaskiem księżyca, w *XXV* opisuje nieobecność Barbary, w *XXVI* — jej pogrzeb:

Pyzate, rumiane dziewczęta długo w noc po robocie wiły z kluczyków, jaskrów i kaczeńców przeplatane zielenią wieńce. Otóż i drabiak przystrojony brzezina i świerczyną; siwkom wpleciono do grzyw wstążki z czarnego papieru i włódarkar, który pójdzie z wozem aż na cmentarz za jeziorem, ma czarną opaskę na kurtce²⁶.

Pogrzeb matki — na płaszczyźnie *stricte* biograficznej — stał się symbolicznym momentem, w którym dla Iłakowiczówny zakończył się okres dzieciństwa (wkrótce po ceremonii została rozdzielona z siostrą i przekazana pod opiekę dalszej rodzinie)²⁷. W opisie wiejskiej ceremonii pogrzebowej nakładają się na siebie dwa aspekty zamierania: przemijanie poszczególnych ludzkich istnień i zatracanie się dawnych kulturowych zwyczajów.

Kres dawnego świata

„Obolała, dwóch skłóconych ojczyzn córka (tej Litwy, która jej nie pragnie, i tej Polski, którą zbyt długo rzeczywistą pragnęła), gene-

²⁵ G. Bachelard, *Dom rodzinny i oniryczny*, w: tenże, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1995, s. 322.

²⁶ K. Iłakowiczówna, *Z rozbitego fotoplastikonu...*, s. 52.

²⁷ Zob. J. Kuciel-Frydryszak, *Iłła...*, s. 28.

tycznie rozdwojona, psychicznie bezdomna, buduje wokół siebie jako ostatnie schronienie, świat fikcji poetyckiej”²⁸ — tak o Iłakowiczównie pisał Stefan Napierski. Odbicie wewnętrznego rozdarcia oraz tęsknoty za utraconą macierzą odnaleźć można w wielu wierszach poetki. Iłakowiczówna mówiła o tym wprost w wierszu *Nie ma dla mnie miejsca*: „Nie ma dla mnie miejsca na ziemi: / tu i tam krzywda ludzka się pleni. / Ani z wami iść mi, ani z nimi”²⁹. Trafną metaforą tego doświadczenia może być opisywane w cytowanej tu miniaturze *XIV*, zamieszczonej w tomie *Z rozbitego fotoplastikonu*, wykorzenione drzewo. Ewa Michalik w szkicu poświęconym poetyce tej autorki zauważa:

Poetka w okresie dwudziestolecia często wspominała w swych wierszach kraj lat dziecińczych — Litwę z jej krajobrazami, ludźmi, przyrodą... W okresie II wojny opłotła ją „polska tkliwość” i we wspomnieniach lirycznych konstruowała podmiot tęskniący za Polską. W tych nostalgicznych utworach siłą pamięci i wyobraźni budowana była przestrzeń, które każdemu Polakowi na myśl przywodziły ojczysty krajobraz³⁰.

Wrażenie „obcości” potęgowały skomplikowane relacje rodzinne oraz sytuacja w powojennym kraju, do którego poetka powróciła w 1947 roku.

W szczególny sposób odczucia opisywane przez Ewę Michalik dają o sobie znać w tomiku *Słowik litewski* z 1936 roku. W tytułowym wierszu rozpoczynającym książkę Iłakowiczówna następująco szkicuje rzeczywistość, w której przyszło jej spędzić wczesną młodość:

Tam słowik na gałęzi, jak w dzieciństwie,
w puszczy nadniemeńskiej czy dźwińskiej,
a nad nim leszczyna czy bez, czy jaśmin,
tak jak zawsze, tak samo właśnie.

²⁸ S. Napierski, *Mitologia cierpienia. O postawie poetyckiej K. Iłakowiczówny*, cyt. za: A. Durejko, *Pejzaż inflancki w twórczości Iłakowiczówny*, „Husaria Tradycji” 2009, nr 4, s. 3.

²⁹ K. Iłakowiczówna, *Nie ma dla mnie miejsca*, w: taż, *Wiersze zebrane*, t. 2, Warszawa 1971, s. 390.

³⁰ E. Michalik, *Poetyka...*, s. 56.

Liść czy dwa zakołyszą się nagle bez wiatru:
to ptaki uleciały lub siedły.
Padają krople wilgoci w dół...
...Słowik wpół słowa milknie, pieśń ucina wpół³¹.

Milknący słowik wyraźnie staje się tu metaforą zamierania znanego, oswojonego świata. Prośby o kontynuowanie pieśni — wyrażone w dalszych strofach cytowanego wiersza — mają walor nie tyle próby ratowania rozpadającej się rzeczywistości, ile raczej zachowania jej w pamięci (własnej i potomnych).

Podobny motyw Iłakowiczówna wykorzystuje również w bardzo osobistym wierszu *Był w domu ogród*, wydanym w tomiku *Lekkomysłne serce* z 1959 roku:

Był w domu ogród — uwiadł,
był w domu braciszek — umarł;
źródła były, potem wyschły,
słowiki śpiewały, teraz ucichły.

A tutaj — tylko klawisze,
co ich dotknę, tamtego nie słyszę.
A tutaj wszędzie — morze.
Patrzę, patrzę... Ojczyzny nie dojrzę³².

Śmierć stopniowo zagarnia tu wszystkie dostępne obszary: poczynając od domowego ogródka, przez świat dzikiej przyrody, a kończąc na najbliższych (w dodatku dzieciach, których śmierć jest szczególnym szokiem³³). Sposób funkcjonowania zamierającego świata zyskuje od-

³¹ K. Iłakowiczówna, *Słowik litewski*, w: *Wiersze zebrane*, t. 1, Warszawa 1971, s. 559.

³² K. Iłakowiczówna, *Był w domu ogród*, w: *Wiersze zebrane*, t. 2..., s. 409.

³³ Podobny motyw dziecięcej śmierci pojawia się także w wierszu *Topole wysmukłe* (*Wiersze zebrane*, t. 2..., s. 565):

Obrosły topole wysmukłe
chatę biedną, chatę smutną;
zabierały jej słońce, dawały cień...
Bledziutkie dzieci wychodziły przed sień...
...Wysiewały się małe ściągłe topoleta.

bicie w konstrukcji tekstu odzwierciedlającej doświadczenie rozłamu. Poszukiwanie ukojenia w sztuce splata się tu nierozzerwalnie ze świadomością, że tęsknotę za ojczyzną trudno zaspokoić.

Rejestracja świata „po katastrofie” to również temat przewodni wiersza *Kto tam był?* z cyklu *Mała suita poznańska*:

Chodziła w maju po gruzach
w ciżmach miękkich, szatkach papuzich,
z chwastów zbierała róże.
Wielu ją za włos schwytać chciało...
...Źródełek nasłuchiwać wołała,
że niby pod ruinami zostały...
Na nic trud i wysiłek, i modły.
Ciernie wzrosło i tam ją przebodło,
I choć już minęło, a szkoda³⁴.

Iłakowiczówna wyraźnie ostrzega przed zbytym rozpamiętywaniem krzywd, „chodzeniem po gruzach”³⁵. Nieadekwatność kobiecej postaci (ubiór, postawa) do zastanej sytuacji czyni ją czymś na kształt romantycznej zjawy. Ostrzeżenie to w ten sposób wprzęgnięte zostaje w konwencję tekstów inspirowanych ludowymi wierzeniami i mitami. Jest to zabieg często stosowany przez autorkę (warto wspomnieć, że w cyklu, z którego pochodzi ten wiersz, Iłakowiczówna sięga dwukrotnie po gatunek klechdy)³⁶. Wykorzystanie odniesień nasuwających skojarzenie z kulturą ludową to także próba jej ocalenia przed nieuchronnym procesem zamierania.

Jak słusznie zauważa Ewa Michalik, „tragiczne koleje losu Iłakowiczówny ściśle związane były z biegiem historii, która zmieniała życie

...Wynoszono dzieci na cmentarz.

³⁴ K. Iłakowiczówna, *Kto tam był?*, w: tamże, *Wiersze zebrane*, t. 2..., s. 483.

³⁵ Apelowanie o wyciszenie emocji tudzież odstąpienie od zemsty to częsty motyw w poezji Iłakowiczówny — również w okresie przedwojennym i „siedmiogrodzkim” (*Modlitwa o pokój*, *Wiersz na styczeń 1944* etc.).

³⁶ Józef Ratajczak we wstępie do wspomnień Barbary Czerwijowskiej, drukowanych w magazynie „W drodze”, zauważał, że fascynacja tymi motywami mogła mieć związek z opowieściami słyszаныmi przez Iłakowiczównę w dzieciństwie. Zob. J. Ratajczak, *Kazimierz Iłakowiczówny lata dzieciństwa i młodości*, „W drodze” 1991, nr 2, s. 63.

codzienne, wtrącała w nowe środowiska”³⁷. Silny spłot intymnej, rodzinnej historii z historią Polski ukazany jest między innymi w zakończeniu wiersza *Dubieniecki grób* z cytowanego już tutaj *Słowika litewskiego*:

Chmura nad mogiłkami przechodzi,
szepce, że już wiozła ją w łodzi,

że z dalekiej, przegranej bitwy
wraca martwa w trumnie na Litwę...

...Że granice od Polski nareszcie otwarte
dla niej, dla tej umarłej³⁸.

Wątek rodzinnego grobu w Dubinkach to motyw niezwykle często pojawiający się w twórczości Iłłakowiczówny, nawet w utworach skierowanych do dzieci („Babunia Basia umarła tak młodo, tak młodo, i leży w Dubinkach nad samą wodą” — czytamy w tekście dedykowanym siostrzenicy). Nawiązania do rodzinnych grobowców zyskują tu walor nie tylko hołdu oddawanego najbliższemu, ale i tęsknoty za ziemią, na której pozostały, i za minionym światem przez nie reprezentowanym. Nagrobki stają się derridiańskimi kryptami, „grobowcami pragnienia”, w których przecinają się doświadczenia miejsca, śmierci i szyfrowania, zapisu³⁹. O tym, jak ważny jest to motyw, świadczyć może tekst Iłłakowiczówny *Taki sam kraj*:

Taki sam prawie kraj,
taki sam most i gaj
[...]
Ale na mogiłkach krzyże
nie pochyłe, nie krzywe
— obce⁴⁰.

³⁷ E. Michalik, *Poetyka...*, s. 56.

³⁸ K. Iłłakowiczówna, *Dubieniecki grób*, w: *taż*, *Wiersze zebrane*, t. 1..., s. 561.

³⁹ Zob. J. Derrida, *Fora*. „Kanciaste” słowa Nicolasa Abrahama i Márii Török, przeł. B. Brzezicka, „Teksty Drugie” 2016, nr 2.

⁴⁰ K. Iłłakowiczówna, *Taki sam kraj*, w: *taż*, *Wiersze zebrane*, t. 2..., s. 404.

Owe „obce krzyże” stają się najbardziej czytelnym znakiem zawłaszczenia przestrzeni, świadectwem, że ani świat żywych, ani też świat umarłych nie przystaje już do wyobrażeń poetki.

Jak „odejść w tło”?

Jak podkreśla Ewa Michalik, treści natury eschatologicznej w twórczości Kazimierzy Iłakowiczówny w wyraźny sposób wpisane zostają w rytm natury:

Częsty w tej liryce motyw zasypiania, zasłonięcia wiązał się z pragnieniem scalenia z naturą, poddania się jej prawom, które dawały nadzieję na odrodzenie. Przestrzeń, w której podmiot pragnął się pograżyć, która miała go okryć, odizolować od niepewnego, nietrwałego świata, to piasek, liście, śnieg. Trudno nie zauważyć tu związku z przeczuciem śmierci. Zasypywanie śladów, przykrycie oczu „zasłoną srebrną”, zaszywanie się w ziemi opatulonej warstwą jesiennych liści dawało nadzieję na odrodzenie, na spełnienie naturalnych praw odnowienia życia⁴¹.

Przyroda w odzwierciedla rytm życia i śmierci. Stabilność tych praw jest źródłem ukojenia, przeświadczenia, że zamieranie może być tylko chwilowym procesem. Co jednak ciekawe, remedium na nietrwałość życia Iłakowiczówna poszukuje w substancjach z natury rzeczy ulotnych, jak wspomniany piasek czy liście — niejako akcentując równocześnie bezzadność, z jaką człowiek staje przed pojęciem przemijania.

Taki sposób myślenia dominuje w wierszu *Odejdzie w tło*:

Odejść w tło
jednością czuć się z pejzażem.
Na pierwszym planie:
twarze,
Dobro i Zło,
Miłość, Walka, Zbrodnia
i pomsta za nie.

⁴¹ E. Michalik, *Poetyka...*, s. 60.

A tam, w tle, dogasające pochodnie
i pręgi barw pozachodnie
dojrzałe, zrozumiałe.
I wody niewidzialnej flet
daleko, głęboko w tle⁴².

Iłakowiczówna bardzo wymownie sięga — po raz kolejny — do metafor związanych ze sferą sztuk wizualnych. Tytułowe „odejście w tło” staje się tożsame z systematycznym zanikaniem, zatopieniem w niedookreślonej, niewyraźnej przestrzeni, znajdującej się poza pierwszoplanowymi wydarzeniami (niczym opisywane w liście do siostry siedlisko „na uboczu, cichsze i wygodniejsze”). Mimo tanatologicznych konotacji tego procesu to właśnie zamieranie może przynieść wytchnienie, wybawienie od historycznej zawieruchy (wiersz pochodzi z tomiku o sugestywnym tytule *Szeptem*, opublikowanego w 1966 roku). Ściśle łączy się ono z nostalgiczną refleksją natury historycznej, tęsknotą za „dojrzałymi” czasami i zrozumiałą myślą polityczną, w oczywisty sposób związaną z doświadczeniami zawodowymi poetki.

W tekście *Odejście w tło* zamieranie wpisane jest w anonimowy pejzaż, stanowiący jedynie rodzaj „sztafażu” dla historycznej refleksji. Wiersz *Gdyby się nauczyć...* jeszcze silniej eksponuje wątki związane z przyrodą i ich związki z ludzką śmiertelnością:

Gdyby się nauczyć od runi
śmierci i — jak dążyć ku niej,
jak pochylać po śnieg mrozem ścięty
żdźbła zielone w pełni soków zgięte,
jak się zebrać w sobie, życia skrę osłaniać
aż do wiosny, aż do zmartwychwstania⁴³.

Natura ze swym cyklicznym przemijaniem staje się niezastąpionym nauczycielem, pozwalającym przygotować się na własną śmierć. Co ciekawe, Iłakowiczówna zarysowuje tu proces nie tyle samego umierania, ile „dążenia ku śmierci”, definiując życie według kategorii Hei-

⁴² K. Iłakowiczówna, *Odejście w tło*, w: *Wiersze zebrane*, t. 2..., s. 549.

⁴³ K. Iłakowiczówna, *Gdyby się nauczyć...*, w: *Wiersze zebrane*, t. 2..., s. 543.

deggerowskich. Wertykalna linia wytyczona przez ruch zginających się zbóż wydaje się wszakże analogiczna wobec „falowania” opisywanego przez filozofa w rozprawie *Bycie i czas* z 1927 roku:

Egzystencja jest więc ruchem podobnym do fali; zbliżeniem się i oddaleniem... Jest procesem rozpiętym między dwoma biegunami — wybieganiem-ku-śmierci i ucieczką-od-niej. Żaden z nich obu nie jest możliwy bez drugiego — oba są tylko dwiema stronami tego samego procesu⁴⁴.

Iłakowiczówna wyraźnie akcentuje procesualność i nieuchronność (a zarazem naturalność) ludzkiego umierania. Nieustanny rytm przyrodniczych przemian przynosi także nadzieję na zmartwychwstanie.

Warto przy tym zaznaczyć, że — mimo pojawiania się w pewnych okresach twórczości Iłakowiczówny wierszy o charakterze religijnym⁴⁵ — światopogląd, jaki wyłania się z późnych utworów tej autorki, daleki bywa od ortodoksyjnego⁴⁶. Poetka zaznacza to *explicite* w wierszu *Nie ufam*:

Obiecał Pan mój, że ożyję
— ja znikąd, ja niczyja.
I że on mi rodem i kolebką
— mnie żadnej, mnie ślepej —
że on wie i nie wyda mnie nikomu,
mnie bezbronnej, mnie bezdomnej...
Obiecał mi Pan mój przez Wodę i Ducha,
a ja — nie ufam!⁴⁷

Owo „zmartwychwstanie”, o którym mowa w utworze *Gdyby się nauczyć...*, miałoby w tym kontekście walor nie tyle mistycyzmu, ile raczej rozumowego konstruktu rodzącego się ze znajomości praw natury.

Poszukiwanie ukojenia w obliczu śmierci jest również tematem przewodnim tekstu *Niechby ta jedna nić...*, zamykającego dwutomowe wydanie wierszy zebranych Iłakowiczówny:

⁴⁴ M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994, s. 369.

⁴⁵ Zob. M. Ołdakowska-Kuflowa, *Chrześcijańskie widzenie świata w poezji Kazimierzy Iłakowiczówny*, Lublin 1993, s. 14.

⁴⁶ Zob. tamże, s. 13.

⁴⁷ K. Iłakowiczówna, *Nie ufam*, w: taż, *Wiersze zebrane*, t. 2..., s. 509.

Kiedy trzeba będzie iść
w daleką ciemność,
niechby ta jedna nić
została ze mnie.
Niech oderwie się cała reszta
i spadnie w przepaść
— to jedno niech trwa na wieczność
dźwięczne, choć ślepe.
Bo tym, co za życia żyło
żywe najbardziej
— nieśmiertelna za grobem miłość
nie pogardzi⁴⁸.

Wiersz ten w oczywisty sposób przywołuje jedno z najbardziej podstawowych pytań zadawanych przez literaturę: czy jest możliwe choćby minimalne przekroczenie granicy ludzkiej śmiertelności? Poetka odnosi się do tej kwestii wprost również w tekście *Po co te wiersze*, sąsiadującym w *Wierszach zebranych* z cytowanym już *Jak się nauczyć*:

Zamarzam runią zieloną
nie wiem jakiego zboża
nie pomnę, skąd mnie rzucono,
kto rzucił i w jakiej porze.
Nie wiem, czym wychynę spod zimy
pszenicą? żytem? owsem?
...Piaski i dymy, dymy i gliny,
a wszystko — obce.
Poruszam żdźbłem jeszcze żywym,
z tych, co nie zmarzły, najszerszym...
A ty się jeszcze dziwisz,
po co te wiersze!⁴⁹

Zamieranie staje się w nim — po raz kolejny — analogiczne do przemijania pór roku. Krajobraz kreślony przez Iłakowiczównę przesycany jest uczuciem obcości, towarzyszącym jej — na płaszczyźnie biograficznej — praktycznie przez całe życie (począwszy od doświadczenia

⁴⁸ K. Iłakowiczówna, *Niechby ta jedna nić*, w: *taż, Wiersze zebrane*, t. 2..., s. 566.

⁴⁹ K. Iłakowiczówna, *Po co te wiersze*, w: *taż, Wiersze zebrane*, t. 2..., s. 542.

sieroctwa i rozłąki z najbliższą jej osobą, poprzez przeżycia wojenne i emigracyjne, a skończywszy na nieudanych próbach odnalezienia się w powojennej Polsce). Mgliste przestrzenie dymów czy piasków (przypominające „tło”, w które poetka chce usunąć się w jednym z wierszy) nie mogą być w tej perspektywie gwarantem pośmiertnego pozostawienia „śladu obecności”. Jediną nadzieją pozostaje poezja.

Puenta utworu *Po co te wiersze* sugeruje, że — mimo deklarowanego sceptycyzmu (czy nawet lekceważenia) własnej twórczości — Iłakowiczówna wierzy w ocalającą moc literatury. „Gdzież to się wszystko podziało / i czy było prawdziwe? W poezji skamieniało / jest żywe”⁵⁰ — pisała w tekście *Złudzenia i rzeczywistość*. Paradoksalnie, w przypadku tej poetki owo „skamienienie”, związane z aktywnością literacką, zyskuje podwójną wymowę. Z jednej strony niesie ze sobą nadzieję utrwalenia, „przetrwania” myśli w ludzkiej pamięci. Równocześnie jednak ma także wymiar stagnacji — utożsamianej z pewnego rodzaju zanikaniem jej twórczości w dyskursie literaturoznawczym. Twórczości, w której wyraźnie zapisało się pojęcie zamierania — odbieranego zarówno jako doświadczenie najbardziej intymne, osobiste, jak i dotyczące szeroko rozumianej sytuacji społecznej.

FADING INTO THE BACKGROUND ON THE LATE POETRY BY KAZIMIERA IŁAKOWICZÓWNA

The article is based on the analysis of poetry written by Kazimiera Iłakowiczówna. A very significant thing in these interpretations is the context of Polish history and author's biography. The article presents the multiple meaning of the word “dying”: beginning with very personal experience connected with awareness of the end of life and ending with the public process of passing away of the familiar world, which Iłakowiczówna was able to observe after the Second World War.

⁵⁰ K. Iłakowiczówna, *Złudzenia i rzeczywistość*, w: taż, *Wiersze zebrane*, t. 2..., s. 498.

Agnieszka Kwiatkowska

Julian Przyboś — recenzent zapomnianych?

Julian Przyboś — jeden z najważniejszych poetów polskich XX wieku — był też uznanym publicystą, autorem wielu szkiców i esejów. Najważniejsze z nich zostały wydane w tomach *Linia i gwar* oraz *Sens poetycki*. W zbiorze zatytułowanym *Czytając Mickiewicza* ukazały się prace poświęcone twórczości narodowego wieszcza, a w *Zapiskach bez daty* — felietony o różnorodnej tematyce¹. W rozproszeniu pozostaje ogromna liczba artykułów o charakterze krytycznoliterackim — recenzji, wypowiedzi, sprawozdań z lektury, informacji prasowych dotyczących nowości na rynku wydawniczym. W latach powojennych, zwłaszcza od końca lat pięćdziesiątych aż po schyłek życia, Przyboś był niezwykle aktywnym publicystą. Zabierał głos na łamach „Przeglądu Kulturalnego”, „Życia Literackiego”, „Życia Warszawy”, „Trybuny Literackiej”, „Nowej Kultury”, „Współczesności”, „Twórczości”, „Argumentów”, „Wiatraków” i wielu innych, często niszowych czasopism. W latach 1956–1970 opublikował ponad czterysta artykułów, z czego ponad trzysta nie zostało przedrukowanych w żadnej z jego książek². Większość z nich to wypowiedzi o charakterze krytycznoliterackim.

¹ Zob. J. Przyboś, *Linia i gwar*, t. 1–2, Kraków 1959; tenże, *Sens poetycki*, t. 1–2, Kraków 1967; tenże, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970; tenże, *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1950.

² W tym również drobne wypowiedzi, nekrologi, listy do redakcji i odpowiedzi na ankiety ogłaszane w czasopismach. Zestawienie to nie obejmuje utworów poetyckich publikowanych w prasie.

Wśród utworów, które recenzował, znajdują się tomy dobrze rozpoznawalne, napisane przez początkujących wówczas pisarzy, dziś zajmujących ugruntowaną pozycję w historii literatury. Wytrawny krytyk potrafił wybrać spośród wielu debiutów poetyckich przysyłanych mu do lektury i oceny utwory wartościowe, zapoczątkowujące nowe tendencje w literaturze, poruszające, odznaczające się oryginalnością i dużą wartością artystyczną. Intuicje Przybosia były zazwyczaj słuszne, a poeci i poetki, których twórczość oceniał, przywiązywali ogromną wagę do jego opinii — w istotny sposób kształtującej odbiór ich tekstu i jego pozycję na czytelnicznym rynku. Przyboś docenił wiersze Urszuli Kozioł i Wisławy Szymborskiej, recenzował tomy Stanisława Grochowiaka, Mirona Białoszewskiego, Edwarda Stachury, Lecha Piwowara, Tymoteusza Karpowicza, zabierał głos na temat prozy Stanisława Lema, Andrzeja Kuśniewicza, Jacka Bocheńskiego, Wiesława Myślińskiego, Tadeusza Konwickiego, wypowiadał się o przekładach twórczości Reiner Marii Rilkego, Włodzimierza Majakowskiego, Borysa Pilniaka, Nazima Hikmeta³. Swoją uwagę poświęcał też literaturze naukowej i popularnonaukowej, publikując szkice dotyczące prac Marii Janion, Artura Sandauera, Wacława Kubackiego, Jacka Trznadla czy Stanisława Pigonia⁴.

W ankietach przeprowadzanych przez redakcje czasopism wśród opiniotwórczych ludzi kultury, pytany o najlepsze debiuty roku, najwybitniejsze osiągnięcia mijającej dekady, najważniejsze książki powojennej Polski, zazwyczaj zdecydowanie wskazywał utwory wybitne, które wpisały się do kanonu, zajęły ważne miejsce w historii literatury i wciąż cieszą się zainteresowaniem czytelników⁵. Recenzencka twórczość Przybo-

³ Przywołane recenzje były publikowane w latach 1956–1970, głównie na łamach „Przeglądu Kulturalnego”, „Nowej Kultury”, „Nowych Książek” i „Życia Warszawy”.

⁴ Większość recenzji poświęconych literaturze naukowej Przyboś opublikował na łamach „Kultury” i „Przeglądu Kulturalnego”.

⁵ Takich wypowiedzi odnotować można wiele. Do najciekawszych należą: *Najlepsza książka?* [omówienie ankiety „Życia Warszawy” na temat najlepszej książki 15-lecia], „Argumenty” 1959, nr 34, s. 1, 3, gdzie Przyboś krytycznie wypowiada się o książkach wyłonionych w ankiecie, upominając się m.in. o *Medaliony* Nałkowskiej oraz *Dzieła, które cenię najwyżej. Kongresowe 6 x naj...* [wypowiedź], „Życie Warszawy” 1966, nr 237. Tu Poeta — jako najwyżej przez siebie cenione dzieła powojenne — wymienił

sia dotyczy też jednak tekstów dziś zapomnianych, które szybko utraciły swą atrakcyjność lub nigdy nie były powszechnie cenione. Pisarze mało popularni, autorzy dzieł udanych, lecz ulotnych, które współcześnie interesują tylko wąską grupę profesjonalnych czytelników, są bohaterami wielu krytycznoliterackich wypowiedzi Przybosia. Na jego recenzencki warsztat często trafiały książki, które go irytowały, obce mu pod względem artystycznym i światopoglądowym, oraz utwory nieudane, ale — z różnych przyczyn — publikowane w wysokich nakładach, także przekłady rozmijające się z intencją oryginału. Kąśliwe pióro dawnego awangardysty bez wahania piętnowało brak artystycznej konsekwencji, wtórność, czułościowość i brak talentu, który sprawiał, że do czytelnika docierały teksty miałkie, niekształtujące dobrego gustu, dalekie od wzorców prawdziwej sztuki. Dzieła zapełniające księgarskie półki, wpisujące się w oficjalny program rozwoju kultury, przeznaczone dla masowego odbiorcy, zaprzętały myśli Przybosia szczególnie wtedy, kiedy miały kształtować umysły i wrażliwość artystyczną młodych czytelników⁶.

Najciekawsze są jednak recenzje poświęcone książkom wydany w niewielkich nakładach, często zaledwie tolerowanym przez cenzurę, po które surowy krytyk sięgał, aby wyeksponować ich wartość, podkreślić nowatorski charakter, zwrócić na nie uwagę czytelników i opinotwórczych środowisk. Świeżość koncepcji, innowacje formalne, nowatorski charakter utworów, na które szeroka publiczność czytelnicza nie jest — a może nigdy nie będzie — gotowa, przykuwały uwagę dawnego awangardysty, pragnącego kształtować powszechny gust i poczucie piękna. Dążeniu temu towarzyszyło przekonanie o konieczności przygotowania mas do odbioru tekstów trudnych, nowoczesnych, wysokoartystycznych i ambitnych, stworzenia odpowiednich warunków umożliwiających recepcję najnowszej sztuki i literatury, odrzuca-

Obroty rzeczy Białoszewskiego, *Medaliony* Nałkowskiej oraz *Dwa teatry* Szaniawskiego, prace krytycznoliterackie Artura Sandauera, zbiór esejów Stanisława Ossowskiego, obraz *Słońce* Władysława Strzemińskiego (prawdopodobnie chodziło o *Powidok słońca*), *Nóż w wodzie* Polańskiego i projekt nowoczesnego osiedla w Lublinie autorstwa Oskara Hansena (współautorstwo Zofii Hansen Przyboś pominął).

⁶ Zob. J. Przyboś, *Wierszyki w elementarzu (Poezja dla dzieci)*, „Kultura” 1963, nr 19, s. 12; przedruk w: tenże, *Sens poetycki...*, t. 2, s. 277–282.

jącej mimetyzm i przekraczającej jego ograniczenia. Przyboś gardził prymitywnymi, pełnymi uproszczeń odmianami realizmu (także realizmem socjalistycznym), postrzegał je jako uwsteczniczenie sztuki i regres w ewolucji sposobów widzenia i przedstawiania świata opisanych przez Władysława Strzemińskiego⁷.

Naturalna wrażliwość estetyczna człowieka niewykształconego, o wyobraźni rozbudzonej przez kulturę ludową daje — w odczuciu Przyboś — możliwość bezkompromisowego odróżniania cennych dzieł od kiczu, wtórności, pustoty. We współczesnym świecie, w czasach kiedy najniższe warstwy społeczeństwa odcięte są od prawdziwego folkloru, kompetencje odbioru — niegdyś determinowane przez oddziaływanie środowiska — wymagają jednak świadomego kształtowania i teoretycznego wsparcia⁸. Tę rolę mogą odegrać literatura popularnonaukowa i działalność popularyzatorska, na przykład cenione przez poetę publikacje, które uczą obcowania z nowoczesną sztuką. W walce ze wstecznictwem, kiczem i prymitywizmem Przyboś cały czas prowadził swoją grę, przemycając idee sztuki nowoczesnej i wzmacniając jej pozycję w kulturze. Nie przegapił żadnej okazji, by przypomnieć Polsce i światu nazwiska wybitnych polskich abstrakcjonistów, promował twórczość Malewicza, Strzemińskiego i Kbro, dostrzegał młodych twórców, m.in. Urszulę Broll z katowickiego ugrupowania St-53, organizował wystawy polskiego malarstwa nowoczesnego za granicą, recenzował prace o sztuce, pozytywnie oceniając przede wszystkim te, które uczyły obcowania z nowoczesnym malarstwem odbiorcę nieprzygotowanego, ale wrażliwego na piękno i harmonię. Z tą samą pasją zabierał głos w dyskusjach poświęconych architekturze, oceniał projekty zagospodarowania centrum stolicy, komentował koncepcje rozwoju swojej dzielnicy, wypowiadał się na temat prac Hansenów, śledził decyzje dotyczące narodowych pomników, wielokrotnie pisał na temat twórczości Władysława Strzemińskiego, przyglądał się pracom jego uczniów i kontynuatorów, m.in. malarzy z katowickiego ugrupowania St-53⁹.

⁷ Zob. W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1958.

⁸ Zob. J. Przyboś, w: tenże, *Sens poetycki...*, t. 2, s. 275.

⁹ Wymienione tematy Przyboś podejmował m.in. w następujących artykułach: *U De-*

Migracja ze wsi do miast, wyizolowanie z naturalnego środowiska i oderwanie od ludowych korzeni pozbawiły wielu Polaków szans na obcowanie z kulturą. Zatrącenie naturalnej wrażliwości estetycznej oraz nieprzygotowanie do odbioru form wysokoartystycznych sprawiło, że niemała część społeczeństwa została skazana na prymitywną sztukę pseudorealistycznego kiczu. Tym bardziej cenne i warte uwagi wydawały się Przybosiowi wszelkie publikacje mające na celu przygotowanie niewykształconych odbiorców do recepcji sztuki abstrakcyjnej, m.in. książka Jerzego Olkiewicza *Archipelag Picassa*¹⁰. „Aby kochać sztukę, trzeba poznać sztukę jej kochania” — pisze recenzent, wspominając żartobliwie o „masowym zamówieniu społecznym na książkę popularyzującą zagadnienia sztuki nowoczesnej”, która wyjaśniłaby „tzw. prostemu człowiekowi, dlaczego obrazy Picassa są piękne”¹¹. Olkiewicz spełnia te oczekiwania — nie tylko przybliży czytelnikowi sztukę nowoczesną, stara się kształtować gusty i poglądy, ale pokazuje też jej związek z architekturą, dając nadzieję na przełom w sposobie zagospodarowania przestrzeni polskich miast.

Pozorny chaos tematyczny, panujący w krytycznoliterackim dorobku Przybosia, skrywa w gruncie rzeczy ład — oparty na świadomym doborze recenzowanych tekstów i stabilnych kryteriach oceny. Deklaracje dotyczące przypadkowości lub wręcz losowego wyboru ocenianych książek to rodzaj gry retorycznej, która pod pozorną swobodą skrywa wyraźną strategię działania. Co prawda w jednej z recenzji autor zarzeka się: „[...] wybrałem metodą *Stichprobe* tomik poezji i tomik pro-

nise René. Galeria malarstwa w Paryżu, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 4; *W Łodzi i Stalinogrodzie [Uwagi o współczesnej polskiej plastyce]*, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 24, s. 5; *Przeciw przesądowi*, „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 3, s. 5 [głos w sprawie zagospodarowania centrum Warszawy]; *Dziela, które cenię najwyżej. Kongresowe 6 x naj...* [opinia o projektach Hansenów]; *Władysław Strzemiński*, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 46, s. 9; *Na temat teorii widzenia*, „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 13, s. 10; *Władysław Strzemiński (W dziesięciolecie śmierci — 28 XII 1952)*, „Nowa Kultura” 1963, nr 1, s. 4. W domowym archiwum zachowała się też korespondencja poety dotycząca zagospodarowania okolic osiedla, na którym mieszkał.

¹⁰ Zob. J. Przyboś, *Namiętny podręcznik* [rec. J. Olkiewicz, *Archipelag Picassa*, Warszawa 1958], „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 3, s. 8.

¹¹ Tamże.

zy”¹², ale bez wątpienia wszystkie utwory, które opisuje krytycznoliterackim piórem, dobrane zostały celowo, z konkretnych i zazwyczaj możliwych do uchwycenia przyczyn. Dotyczy to zwłaszcza literatury dziecięcej i młodzieżowej, do której Przyboś przykładał szczególną wagę. Upominał się o jej jakość, bez wahania krytykował słabe wiersze zamieszczone w *Elementarzu*, nawet jeśli wyszły spod pióra uznanych poetów¹³. Przeciwstawiał się nienaturalnej składni, krytykował abstrakcyjne wyobrażenia, postulował, aby poezja dla dzieci uczyła odważnego obserwowania otaczającego nas świata. W tym duchu na łamach „Przeglądu Kulturalnego” zrecenzował wiersze Romana Pisarskiego *Rzekła rzepa rzepakowi* oraz jedną z powieści historycznych Zofii Kossak¹⁴.

Rymowanki Pisarskiego zirytowały Przybosia marną jakością artystyczną i słabą grafiką. Wierszyki zamieszczone w tym tomie miały służyć dydaktyce i mnemotechnice, przez zabawę wprowadzając reguły gramatyczne i ortograficzne. Niestety nie wpadają w ucho i — trudne do zapamiętania — nie ułatwiają opanowania reguł polszczyzny. Dobór słów i struktura składniowa kolejnych utworów często są podporządkowane budowie wiersza, a pozycje rymowe wymuszają użycie nietypowych leksemów:

Lepiej jednak przekonać
nawet beksę i lenia,
że gramatyka warta
weselszego spojrzenia¹⁵.

Objaśnienia gramatycznych zagadnień — nie tak bardzo zawiłych, bo przez dzieci opanowywanych intuicyjnie — również nie są przekonujące. W puencie przydługich rozważań na temat odmiany liczebników przez rodzaje:

¹² J. Przyboś, *Wiersze i proza* [rec. Z. Kossak, *Warna*, Warszawa 1958; R. Pisarski, *Rzekła rzepa rzepakowi*, Warszawa 1958], „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 41, s. 5.

¹³ Zob. J. Przyboś, *Wierszyki w elementarzu...*

¹⁴ Zob. J. Przyboś, *Wiersze i proza...*

¹⁵ R. Pisarski, *Rzekła rzepa rzepakowi*, Warszawa 1958, s. 5.

Dlaczego są dwaj chłopcy
natomiast psy są dwa?
Dlaczego dwoje oczu,
a nogi znów są dwie,
bez względu na to, jakie:
stołowe, ludzkie, psie?¹⁶

pada dość ogólnikowe wyjaśnienie:

Przecież rodzaj rzeczownika
zmienia formę liczebnika!¹⁷

Przyboś ocenił wiersze Pisarskiego surowo jako „drewniane, pisane bez słuchu, kiepskie i nudne”¹⁸. Zapewniał, że ten sąd podzielają dzieci, którym na próbę postanowił poczytać te wierszyki. W swojej ocenie odwołał się po raz kolejny do naturalnej, przyrodzonej wrażliwości estetycznej, która — niezagłuszona, a później troskliwie kształtowana — pozwala nawet niewydukowanemu odbiorcy odróżnić dobrą literaturę od kiczu.

Odwołania do spontanicznych reakcji odbiorców nie pojawiły się w ocenie powieści Zofii Kossak, utworze osadzonym w tradycji sienkiewiczowskiej, umiejętnie napisanym i bez wątpienia porywającym serca czytelników¹⁹. *Warna* — adresowana raczej do młodzieży niż do dziecięcego czytelnika — została skrytykowana ze względu na kreowanie nieakceptowanych przez Przybosia wzorców i nieodpowiednie kształtowanie młodych umysłów. Poeta nie krytykował wartości artystycznej książki, napisanej potoczną frazą, ale wyeksponował niezgodne z duchem epoki i jego przekonaniem zaangażowanie ideologiczne. Przyboś nigdy nie był piewcą komunizmu, zdecydowanie odrzucał realizm socjalistyczny, w latach największej presji ideologicznej zajmował się poezją ludową, która — już wcześniej mu bliska — stanowiła niszę tematyczną tolerowaną przez system. Nie piętnował też Kościoła,

¹⁶ Tamże, s. 10.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ J. Przyboś, *Wiersze i proza...*

¹⁹ Zob. Z. Kossak, *Warna*, Warszawa 1958.

nie był wojującym antypapistą ani zdeklarowanym przeciwnikiem religii. Opowiadał się jednak zdecydowanie za wychowaniem młodzieży w duchu racjonalizmu i konstruktywizmu, umiłowania nauki i pracy, w poszanowaniu dla awangardowego i tradycyjnie pojętego piękna, w dystansie wobec świata metafizycznego i mistycznego. Wynikało to nie tylko z uwarunkowań politycznych, ale z jego osobistych doświadczeń i przekonań. Doświadczywszy w dzieciństwie tajemniczych wizji i religijnych uniesień (być może pod wpływem wyobraźni rozbudzonej przez bajania starej Pileckiej), Przyboś świadomie zrezygnował z rozwijania tego rodzaju wrażliwości i skupił się na sensualnym odbieraniu świata, koncentrując się na rejestrowaniu obserwacji niepowtarzalnych, wnoszących coś nowego do powszechnie przyjętego sposobu postrzegania²⁰.

Warna Zofii Kossak to powieść adresowana do młodego czytelnika, utrzymana w charakterystycznej dla tej autorki aurze sakralizującej dawne dokonania Polaków i wydarzenia historyczne. Martyrologia narodu polskiego, zwłaszcza męczeństwo jego wybitnych przedstawicieli, składających swe życie na ołtarzu wiary świętej katolickiej, niewzruszenie stojących na straży fundamentalnych dla Europy wartości — to temat wielu utworów tej pisarki. Już w powieści *Pożoga* (Kraków 1922), w znacznym stopniu opartej na motywach autobiograficznych, pojawiały się wyraziste nawiązania do scen z *Dziadów cz. III* i aluzyjne przywołania mesjanizmu. Grupa polskich kobiet, zdeklasowanych ziemiannek, „z twarzami zbladłymi jak płótno”²¹, obserwująca korowód jeńców prowadzonych przez sowieckich żołnierzy, towarzyszyła im duchowo w straszliwej drodze:

Usta tajemnie, rozpacznie, gorąco szeptały ostatnie modlitwy za tych, którzy przeszli, batami pędzeni na okropną śmierć w męczarniach, błagając Boga o spokój ich duszom, o zglądzenie wszystkich win... [...] Jeden z nich, młody chłopiec, znużony biciem poprzednim lub wyczerpany nerwowo, zostawał cią-

²⁰ Zob. B. Latawiec, *Zapiski o „Zapiskach bez daty”*, „Kresy” 1993, nr 14, s. 232; E. Kraskowska, *Przeczcucia Przybosa*, w: *Stulecie Przybosa*, red. E. Balcerzan, S. Balbus, Poznań 2002, s. 397–408.

²¹ Z. Kossak, *Pożoga*, Kraków 1922, s. 123.

gle w tyle, nie bacząc na razy i klątwy. Nareszcie upadł o kilkadziesiąt kroków od naszego domu. Tam go zarąbano w błocie²².

Nieuchronne skojarzenia z Mickiewiczowską sceną wywozu gimnazjalistów, w której ludzie, wyległszy z kościoła, milcząco obserwują wyjazd kibitek, szczególnie przyglądając się najmłodszemu z uwięzionych, który nie był w stanie udźwignąć ciężkich kajdan, pozwalają zrównać obie ofiary i zestawić je z męką Chrystusa. W *Pożodze* Kossak podkreśla też rolę Kościoła jako gwaranta europejskiego porządku i ostoji ponadczasowych wartości, nieugiętego przeciwnika bolszewizmu:

Kościół trwał przez te dzieje niezmiennie jednaki, nie ustąpił nic prawie ze swoich obrządków, ze swej glorii, ze swego splendoru. Gdy wszyscy nurzali się w szarym błocie, starając się niczym nie odróżniać od plugawego tła bolszewickiego, służba Pana Panów oddawała Mu jednakowo cześć. [...] A On, jednaki przez wieki i burze, w drżącym słońcu złotej monstrancji ukryty, niewidzialny, lecz przytomny ponad błękitnym obłokiem dymów z kadzideł płynących, wznosił rękę nad lud swój²³.

Władysław Jagiellończyk — główny bohater powieści *Warna* — ła-two poddaje się religijnym uniesieniom. Rozważając wyprawę przeciw sułtanowi, powiada: „Jeżeli to uczynię, to dla miłości Bożej i niczego więcej”²⁴. Głęboko w jego duszę zapadły zasłyszane w dzieciństwie opowieści joannity Piotra z Bnina przybyłego z Jerozolimy, który

o Ziemi Świętej opowiadał rzeczy tak żałosne, że pacholetom łzy spływały po jagodach. O pohańbieniu miejsca Męki Pana, o niedoli chrześcijan i niegodziwej pysze muzułmanów. Słuchając tego, królewicz Władysław zaciskał drobne pięści i zapewniał, że oswobodzi Grób Święty, gdy tylko dorośnie²⁵.

Już w dzieciństwie zatem Władysław zdradzał cechy, które pozwalały przypuszczać, że wyrośnie na człowieka wielce pobożnego i obrońcę

²² Tamże, s. 124.

²³ Tamże, s. 213.

²⁴ Z. Kossak, *Warna...*, s. 18.

²⁵ Tamże, s. 18–19.

chrześcijaństwa. W czasie koronacji na króla Węgier „żarliwie prosił Boga, by mu pozwolił sprostać przyjętemu zadaniu, odpowiedzieć godnie nadziejom narodu, Obu narodów, By mu dopomógł wygnać Turka z Europy i obronić chrześcijaństwo”²⁶.

Zofia Kossak celowo ukazała postać Jagiellończyka, nie stroniąc od elementów hagiograficznej idealizacji. Pragnęła przypomnieć postać młodego króla Polski i Węgier oraz odsunąć od niego podejrzenia o ucieczkę z miejsca bitwy, obecne do niedawna w badaniach historycznych. Nieugięty i cnotliwy, odważnie realizujący obrane cele, oddany szczytnej idei Władysław miał stać się — w odczuciu Przybośia, a zapewne też w intencji autorki — nie tylko bohaterem historycznym, ale i wzorem pożądanych postaw. Dydaktyzm powieści nie jest jednak nachalny, a w zakończeniu pisarka podkreśla raczej historyczny (a nie parenetyczny) charakter opowieści o Jagiellończyku: „Niniejszy szkic powieściowy został napisany w nadziei, że przypomni społeczeństwu polskiemu, w szczególności zaś młodzieży, niesłusznie zapomnianą postać ostatniego krzyżowca, młodziutkiego króla Polski i Węgier, Władysława Jagiellończyka”²⁷.

Przyboś polemicznie skomentował te intencje: „[...] cel więc książeczki byłby budujący [...], gdybyśmy byli równie jak autorka powieści wierzącymi i posłusznymi synami kościoła”²⁸. Recenzent zwrócił uwagę na to, że Warnieńczyk — ulegając podszeptom legata papieskiego Cesariniego — odrzucił bardzo korzystne warunki pokoju, jaki proponował sułtan, i niepotrzebnie ruszył do straceńczej walki. Zupełnie nie zauważył wyraźnej w powieści Kossak krytyki instytucji Kościoła i jego nadużyć. Pyszny biskup Oleśnicki, przekładający interesy biskupstwa krakowskiego ponad dobro Europy, zwodzący króla na manowce zakłamanego Cesarini czy wreszcie gołosłowny papież, który wycofuje się z ponawianych wielokrotnie obietnic i nie przysyła wsparcia militarnego — to postaci kontrastowo zestawione z Władysławem. Młodość, bezkompromisowość i niezłomność czynią z króla bohatera roman-

²⁶ Tamże, s. 42–43.

²⁷ Tamże, s. 108.

²⁸ J. Przyboś, *Wiersze i proza...*

tycznego, który wbrew logice i opiniom wielkich tego świata rusza do przegranej walki. Pokonany przez pogan Warneńczyk nie jest przedstawicielem skostniałej hierarchii Kościoła, ale prekursorem postawy, jaką w powieściach Kossak przyjmują polscy patrioci, składający swe młode życie na ołtarzu ojczyzny. Wszyscy oni są kontynuatorami ofiary Chrystusa, a ich historie wpisują się w doktrynę polskiego mesjanizmu (sarmackiego i romantycznego).

Ale co najbardziej oburza Przybosia w powieści Zofii Kossak, co psuje estetyczną harmonię, przeczy regułom prawdopodobieństwa i budzi daleko idące wątpliwości? Otóż jest to portret psychologiczny Elżbiety — węgierskiej królowej, wdowy po Albrechcie, która początkowo „bez przykrości myślała o poślubieniu młodzika”²⁹, dopiero gdy powiła syna, pogrobowca zmarłego króla, zapragnęła uczynić go dziedzicem węgierskiej korony. W powieści monarchini pozostaje żywo zainteresowana urodą polskiego króla, jego reakcją na rekuzę, rozmyśla o relacji, którą mogliby zbudować:

Gorąco pragnęła wiedzieć, co Władysław o niej myśli. Czy mimo oburzenia podziwia jej męstwo? A jak wygląda? Czy istotnie tak urodziwy, jak opowiadają? [...] Elżbieta otrzymała staranne wykształcenie, humanizmem zaprawione. Znała wcale dobrze starożytnych i marzyła o tym, by być Kleopatram. Zwyciężyć nie tylko jako władczyni, lecz jako kobieta. Oto ukorzony Jagiełłończyk, pełen podziwu dla jej uroku i majestatu, kloni się nisko, wołając: Pozwól, o pani, służyć tobie i twemu synowi! Ona wtedy nachyli łaskawie głowę i rzeknie: Będziemy panowali oboje. Powierzam ci obronę mego kraju i mego dziecięcia...³⁰.

Pełna pożądliwości, pragnąca ziemskich uciech i potęgi Elżbieta została w powieści skonstrastowana z Jadwigą, pierwszą żoną Władysława Jagiełły, której wspomnienie wciąż żywe było wśród polskich możnowładców i dworzan. Przyboś skomentował ten wątek nieco pobłażliwie: „Trudno jednak nie uśmiechnąć się, gdy autorka przypisuje piętnastowiecznej królowej-wdowie Elżbiecie marzenia o młodym

²⁹ Z. Kossak, *Warna...*, s. 30.

³⁰ Tamże, s. 30–31.

Warneńczyku godne romantycznej damy z początku ubiegłego wieku”³¹.

Protekcjonalny ton, wyraźnie wyczuwalny w tej wypowiedzi, dotyczy nie tylko rozmarzonej romantycznej heroiny, ale i zrównanej z nią osoby autorki. Przyboś podważa w ten sposób wiarygodność Kossak, czyni z niej ofiarę sentymentalnej egzaltacji i odbiera powagę patriotycznym uniesieniom.

Wartość prozy Zofii Kossak-Szczuckiej i dziś budzi wiele wątpliwości dotyczących sposobu przedstawiania historii, modelu patriotyzmu pisarki, prawicowej i narodowej perspektywy, stanowiącej dla niej punkt odniesienia. Kreacje kobiece w jej twórczości — wśród których przeważają oddane patriotki, Matki Polki sposobiące swych synów do walki, panny i wdowy pogrążone w powstańczej żałobie, żony wspierające mężów w dobrym dziele umacniania ojczyzny — rzadko bywają przedmiotem zainteresowania badaczy. W recenzenckich zatrudnieniach Przybosia najciekawsze wydają się jednak teksty poświęcone dziełom wartościowym, często niełatwym w odbiorze, które dziś — mimo niepodważalnej jakości artystycznej — nie są szczególnie popularne. Poeta cenił w literaturze oryginalność, przekraczanie reguł gatunkowych, nowatorstwo w zakresie kompozycji i środków wyrazów oraz — nade wszystko — przekazywanie wizji świata czy prawdy o jego funkcjonowaniu nie wprost, ale poprzez system aluzji, sugestii, niedopowiedzeń. Awangardowy wstyd uczuć i postulat pseudonimowania dotyczył co prawda poezji i nawet w tej dziedzinie już dawno stracił swoją aktualność, ale mimo upływu lat i dążenia do jasności przekazu Przyboś pozostał wrogiem wykładni nachalnej, niepozostawiającej odbiorcy pola do interpretacji, refleksji, uruchomienia empatii i wyobraźni. Dzieło, które zbyt jednoznacznie narzuca swój obraz rzeczywistości, nie wywołuje emocji, nie jest instrumentem, który mógłby poruszyć odpowiednie struny ludzkiej duszy, a tylko prymitywnym megafonem głoszącym gotowe, przetworzone idee, bombardujące nieprzygotowanego czytelnika.

W recenzji powieści Kornela Filipowicza *Męczyzna jak dziecko* Przyboś pisał:

³¹ J. Przyboś, *Wiersze i proza...*

mnie właśnie to się u Filipowicza podoba, że nie ma u niego wywalania spraw, jak to się mówi, „kawa na ławę”. Jest w jego skupionej, czystej prozie jakiś utajony głęboki ton uczuciowy. Ta chłodna, niekiedy aż mroźna proza zapada głębiej w pamięć niż krzykliwe wyraziste opowiadania krajowych następców Hłaski, w gruncie rzeczy często podszytych sentymentalizmem. Toteż uważam za zabawną pomyłkę żądanie tych krytyków, co chcą, żeby Filipowicz „puścił farbę”, żeby przestał być obiektywnym epikiem i powiedział wprost od siebie, co myśli o tym dziwnym świecie³².

Przyboś przyglądał się prozie Filipowicza — twórcy nie tyle zapomnianego, co do dziś niedocenionego — już wcześniej, śledził jego opowiadania i recenzował pierwszą powieść *Ogród pana Nietschke*³³. Cenił wyraźną w tej prozie kondensację wypowiedzi, ucieczkę przed pustostłowiem, rozlewnością i przegadaniem. Bardzo odpowiadała mu formuła popularnej w latach sześćdziesiątych „mikropowieści”, zwanej przez niego „powieścią zwięzłą”. Pisał:

powieść zwięzła musi się toczyć tak, ażeby w krótszy sposób przebyć tę samą drogę powieściowych perypetii, co powieść tradycyjna. Słowem, jej treść nie może być szczuplejsza, ale zwięzłej ujęta. Wynikałoby z tego, że powieść zwięzła nigdy nie powinna być rozwlekła i nudna, ale to zależy już od talentu autora. Wielcy powieściopisarze nawet w wielotomowych cyklach nie bywali rozwlekli...³⁴.

Filipowicz doskonale realizował tę konwencję, był świetnym obserwatorem, a „widząc rzeczywistość ściśle i dokładnie, ukazuje ją w wytyczonej — na jej miarę — przestrzeni i czasie. Jakby opisywane rzeczy i sprawy wytwarzały wokół siebie właściwe swoim wymiarom i energiom pole grawitacyjne”³⁵.

Ten rzadki dar („jeden z najrzadszych”, jak pisze Przyboś) pozwalał wykreować świat, w którym rzeczy i sprawy wydawały się jakby bardziej prawdziwe, głębsze i znaczące niż w życiu codziennym.

³² J. Przyboś, [rec. K. Filipowicz, *Mężczyzna jak dziecko*, Kraków 1967], „Życie Warszawy” 1967, nr 73, s. 3.

³³ J. Przyboś, *Nowa powieść Filipowicza* [rec. K. Filipowicz, *Ogród pana Nietschke*, Warszawa 1965], „Życie Warszawy” 1966, nr 25, s. 3.

³⁴ Tamże.

³⁵ Tamże.

Idylliczne życie pana Nietschkego, pielęgnującego pomidory, spacerującego z wnuczką i psem, świętującego urodziny, dobrego pracodawcy i niezłego sąsiada, toczy się w powieści Filipowicza w aurze podejrzenia stopniowo przeradzającego się w grozę. Narrator jednak niczego nie rozstrzyga i nie wyjaśnia ostatecznie, osąd głównego bohatera do końca oparty jest na przypuszczeniach, sugestiach i aluzjach. Zderzenie oskarżeń byłego więźnia obozu koncentracyjnego z sielankowym, jakby wygładzonym i pozbawionym wspomnień życiem pana Nietschkego, każe jednak zdecydowanie przewartościować obraz głównego bohatera. Dziś przyjazny, choć pełen lęku przed obcymi, niegdyś bestialski oprawca, w swej pogardzie dla innych nie sięga nawet do filozofii Nietzschego, postrzeganej jako jedna z inspiracji nazistowskiej idei „nadludzi”. Jest tylko Nietschke, małym człowieczkiem starannie i skutecznie skrywającym swą przeszłość. Zdradzają go natomiast pełne okrucieństwa sny, podejrzliwość i nieufność wobec obcych oraz czuły stosunek do broni kolekcjonowanej przez sąsiada. Przyboś pisze:

Filipowicz celowo nie odsłonił tajemnicy zabiegów pana Nietschke około zatarcia śladów po dawnym sobie, pan Nietschke pozostaje do końca we własnych myślach pocziwcem, miłującym kwiaty i swoje wnuczka. Dzięki takiemu przedstawieniu sprawy końcowy list oskarżycielski byłego więźnia uchodzącego za pomyłonego robi wstrząsające wrażenie. Na idylliczność żywota pana Nietschke w jego ogrodzie, tak ślicznie w powieści opisaną i dwuznacznie sugerowaną, pada na koniec cień zgrozy³⁶.

Powieść Filipowicza jawi się Przybosiowi jako „przykład czystej prozy”³⁷, bezbłędnej i rzadko spotykanej. Przez to określenie krytyk rozumie opowieść opartą na wiedzy i doświadczeniu (Filipowicz był więźniem obozu oświęcimskiego), przekraczającą jednak wymóg prawdopodobieństwa, ukazującą rzeczywistość z większą ostrością widzenia. „Doskonała, czysta proza — pisze Przyboś — zbliża się bowiem do poezji, nie udając poezji”³⁸.

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże.

Recenzując przekłady, Przyboś nie szukał jednak takich wartości, nie zabiegał o nowatorskie rozwiązania, nie postulował kondensacji znaczeń w poezji czy wyostrenia prawdopodobieństwa w prozie. Zderzał raczej tłumaczenie z oryginałem, oczekując tożsamości oddziaływania i podobieństwa wywoływanych wrażeń. Często porównywał dawne doświadczenie lekturowe tekstu nieprzekładanego z odbiorem dzieła po raz pierwszy lub po raz kolejny przetłumaczonego na język polski. Mimo pewnej nieufności, z jaką odnosił się poeta do praktyki translatorskiej³⁹, z uwagą śledził ukazujące się na polskim rynku przekłady Apollinaire’a, Baudelaire’a, Rilkego, Stillera, Hikmeta, Joyce’a czy Rimbauda.

W recenzji *Sobowtórów* Borysa Pilniaka — powieści powstałej w latach dwudziestych, a wydanej po polsku w przekładzie Władysława Broniewskiego w 1959 roku⁴⁰ — Przyboś, porównując dawne i nowe wrażenia, pisał zagadkowo: „Pilniak na nowo odczytany, sam staje się swoim sobowtorem”⁴¹. Trzydzieści lat wcześniej proza tego autora zachwycała awangardowego poetę „jaskrawymi obrazami z wojny domowej, opisami egzotyki obyczajowej ukazanej nagle na tle rewolucyjnych przemian”⁴². Treść *Sobowtórów* znana była jednak Przybosiowi jedynie z relacji Witkacego⁴³, który

[m]ówił z największym zachwytem o mumii rozkładającej się, świecącej i szumiącej w mieszkaniu aktora Aleksandra, a zwłaszcza o niesamowitej scenie ero-

³⁹ J. Przyboś, *O tłumaczeniu*, w: tenże, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 16.

⁴⁰ Tenże, *Sobowtóry Pilniaka* [rec. B. Pilniak, *Sobowtóry*, przeł. W. Broniewski, wstęp S. Pollak, Warszawa 1959], „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 45, s. 5. Borys Pilniak publikował w latach dwudziestych i — już mniej — w trzydziestych XX wieku.

⁴¹ Tamże.

⁴² Tamże.

⁴³ Pośrednio Przyboś zetknął się z Witkacym na początku lat dwudziestych, kiedy rozpoczął studia w Krakowie, gdzie tworzyli wówczas: Tytus Czyżewski, Leon Chwistek, Stanisław Ignacy Witkiewicz i Tadeusz Peiper. Witkacy współpracował ze „Zwrotnicą” i na jej łamach ogłosił dramaty *Nowe Wyzwolenie* i *Młot*. Zob. J. Duk, *Julian Przyboś. Biografia literacka*, t. 1, Łódź 2010, s. 147, 197. Spotkanie Przybosia i Witkacego miało miejsce w 1925 roku w Zakopanem, kiedy to autor właśnie opublikowanych *Śrub* wraz z Władysławem Strzemińskim i Katarzyną Kobro odwiedził głosiciela Czystej Formy. Zob. J. Przyboś, *Strzemiński i Witkacy*, w: tenże, *Linia i gwar*, t. 1, Kraków 1959, s. 146–149.

tycznej na lodach Arktyki: w chwili gdy Aleksander przyciągał do siebie głowę Elżbiety, jedynej kobiety, o którą toczy się walka wśród rozbitków, pada strzał i amant widzi, że w rękach trzyma tylko krwawy kawałek głowy. [...] Witkacy opowiadając, wyczyniał twarzą niesamowite grymasy, pojękiwał i chrypiał, a w mojej wyobraźni wstawał groźny obraz szeleszczącej zorzy polarnej i wydawało mi się, że ta powieść to szczyt grozy i wspaniałości⁴⁴.

Po latach lektura powieści w przekładzie Broniewskiego nie zrobiła na poecie aż takiego wrażenia. Skonfrontowana z opowieścią Witkacego, wydała mu się sztuczna, nieprawdopodobna, stała się wypaczonym i niepodobnym sobowtorem dawnej wizji. Poeta skrytykował konstrukcję bohaterów, odrzucając zwłaszcza postać Mikołaja — zdesperowanego zwolennika komunizmu, który odcina się od dekadencckich skłonności brata bliźniaka, fanatycznie i autodestrukcyjnie służąc wybranej idei. „Nie tak — pisał Przyboś — chcemy sobie wyobrażać pozytywnego bohatera, budowniczego komunizmu: nie może nim być samookaleczający się w imię idei fanatyk”⁴⁵. Zdecydowanie wyżej ocenił — pomijane w niegdyśszej relacji Witkacego — reportażowe fragmenty powieści, opisy sowieckiej rzeczywistości lat dwudziestych. Relacje z pracy fabryk i przedsięwzięciach pozostają wolne od przestylizowania i emocjonalnej przesady, „błyszczą od zdań gibkich i precyzyjnych”, a „wartki styl Pilniaka, świetnie oddany przez Broniewskiego, wciąga w niezliczoną, mozaikową różnorodność faktów, relacji i barwnych szczegółów obyczajowych”⁴⁶.

Przyboś jako odbiorca prozy w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych pozostawał miłośnikiem nowoczesnego realizmu. Daleki od wspierania przebrzmiałych dziewiętnastowiecznych konwencji, odrzucał jednak prymitywne naśladowanie rzeczywistości, schematyczny mimetyzm, który kojarzył mu się z ograniczeniami socrealizmu. Pragnął przekroczenia dawnych norm, zatarcia granicy między kreacją a literaturą faktu, dążenia ku prozie czystej, powołującej do istnienia światy, które wydają się bardziej prawdopodobne od rzeczywistości, bo kon-

⁴⁴ J. Przyboś, *Sobowtóry Pilniaka...*

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ Tamże.

densują w sobie różne prawdy, zależności, wydarzenia. Taka kumulacja, właściwa związłym powieściom, pozwala zawrzeć w tekście literackim doświadczenia i emocje niemal tak ściśle jak w poezji, dając czytelnikowi szansę nie tylko na zrekonstruowanie opisywanych sytuacji, ale ich wewnętrzne przeżycie.

Poeta, recenzując teksty tak różnorodne, odwoływał się do jednolitych kryteriów świadczących o spójności jego systemu estetycznego. Cenił oryginalność rozwiązań formalnych i umiejętność oddania ducha tekstu w przekładach⁴⁷, oczekiwał od literatury nienachalnego oddziaływania dydaktycznego, traktowanego z wyczuciem i smakiem, raczej inspirującego odbiorcę do ukierunkowanych przemyśleń niż podsuwającego gotowe tezy i wnioski. W przyjętej przez niego skali wartości postulat kumulacji znaczeń, wywiedziony z awangardowej teorii poezji, nie tylko nie traci na aktualności, ale odnosi się również do prozy przekraczającej tradycyjnie pojęty realizm. Repertuar recenzowanych przez Przybosia utworów może zadziwiać różnorodnością, rozmachem i pozorną przypadkowością, ale konsekwencja krytyka mieści się nie w doborze omawianych tekstów, lecz w sposobie wartościowania i stabilności przyjętych kryteriów. Arbiter w zakresie estetyki, czujny obserwator odgórnie narzuconych programów, mentor debutantów, tropiciel kiczu — wysoko oceniał swoją pozycję w świecie kultury. Nie zawyżał jednak mocy własnych opinii, silnie oddziałujących na literackie środowisko. Jego głos miał wielką wagę dla twórców literatury i jej potencjalnych czytelników, a poważanie, jakim się cieszył, poświadcza rangę pisarza w społeczeństwie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Lektura recenzji Przybosia powstających w tamtym okresie nie tylko pozwala docenić trafność jego diagnoz i umiejętność rozpoznania wchodzących talentów, ale umożliwia ponowne odkrycie wartości dzieł nieco zapomnianych.

⁴⁷ O specyfice tego pojęcia pisał Edward Balcerzan. Zob. tenże, *Tłumaczenie jako „wojna światów”*. W kręgu translatoryki i komparatystyki, Poznań 2009, s. 172.

JULIAN PRZYBOŚ — A REVIEWER OF THE FORGOTTEN AUTHORS

Julian Przyboś is a well-known poet and publicist, the author of many sketches and essays. Some of them have been collected in the following volumes: *Linia i gwar* (*Line and clutter*), *Sens poetycki* (*Poetical Sense*), *Czytając Mickiewicza* (*Reading Mickiewicz*) and *Zapiski bez daty* (*Notes without a date*). Many texts have never been reprinted — they remain exclusively on the pages of magazines. These include, among others, reviews, in which Przyboś discussed the work of the popular, controversial, or — in his opinion — underappreciated writers. For example, he turned to the works of Zofia Kosak or Kornel Filipowicz. His reviews — both the critical ones and those full of delight — save the discussed works from oblivion — to some extent.

Publikacja finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2015–2018, 0059/NPRH4/H1b/83/2015, *Julian Przyboś — edycja tekstów rozproszonych i niepublikowanych*.

Artur Cembik

Od Andrzeja Chciuka do Andrew Soddella

Urodziłem się 13 I 1920 w Drohobyczu. Tam gimnazjum, potem zaczęte prawo we Lwowie, zerznięty na szczęście pierwszy egzamin, wojna. Ucieczka na nartach na Węgry, fałszywy paszport (gdzie mnie odmłodzono o 3 lata [...]), wojsko we Francji [...], kilkanaście miesięcy więzienia, gestapo i Vichy. Podczas okupacji jeszcze zorganizowałem i wypuściłem w prawdziwej drukarni pismo „Razem”, nielegalnie, redagowałem je potem przez 4 lata do 1947 roku. Od 1943 byłem szefem wydawnictw nielegalnych YMCA — do 1947, później legalnych [...]. W Paryżu w latach 1945–6–7 skończyłem Ecole de Journalisme i Ecole des Hautes Etudes Sociales. W grudniu 1947 pojechałem do Polski na 2,5 tygodnia jako delegat PPS na kongres partyjny we Wrocławiu, mając ważny paszport skróciłem nagle pobyt, bo na przyjęciu sylwestrowym w Prezydium Rady Ministrów przyczepiło się do mnie UB. W Paryżu chorowałem przez 8 miesięcy, o mały włos nie kipnąłem. Potem do 1950 roku pracowałem jako dziennikarz *à la pige* dla kilku pism polskich i francuskich, dla radia francuskiego, byłem korespondentem „Dziś i jutro” i „Przeglądu Sportowego” 48–49. Nie byłem na etacie, nie byłem urzędnikiem, nie mogła mnie Warszawa odwołać, były różne presje, zmniejszenie zapotrzebowania na reportaże, nędza, fabryka lemoniady, tłumaczenia pokątne, wyjazd do Australii w 1951. Tu były choroby dzieci, żony, moja, trudno o pracę, nieznajomość angielskiego, pracowanie w krematorium (sic!) śmieci, znowu choroba, lanie asfaltów na ulicy, wreszcie kucharz. Po pracy (nielekkiej) piszę i czytam. To wszystko. Podobno ludzie lubią o sobie pisać, mnie to nie bawi. Życiorys banalny. Otarłem się tylko o wiele różnych spraw, od których można dostać zawrotu głowy i przerazić się, wyjechałem więc do Australii. Tu założyłem kabaret lit.-art. — „Wesoła Kookaburra” — idzie to. Kropka¹.

Tak w liście do Jerzego Giedroycia pisał o sobie Andrzej Chciuk. Jego powieść emigracyjna *Smutny uśmiech* w 1956 roku otrzymała bowiem

¹ Cyt. za: B. Żongołłowicz, *Andrzej Chciuk. Pisarz z antypodów*, Kraków 1999, s. 88.

Nagrodę Literacką paryskiej „Kultury”. Ponieważ pisarz ten wciąż nie jest w Polsce zbyt dobrze znany, warto dokończyć jego biografię. Co było dalej? Współpraca z „Wiadomościami” Mieczysława Grydzewskiego i zgoda na surowy mecenat Giedroycia. Ciągła bieda, brak stałej pracy i kolejne nieudane związki z kobietami. Chciuk, już jako Andrew Soddell, jest twórcą nierównym i niepewnym wartości swoich utworów. Z czasem porzuca poezję, by zająć się reportażem. Aby opisać kondycję australijskiej Polonii, odbywa podróże po kontynencie. Na łamach „Tygodnika Polskiego” w Melbourne drukuje felietony, które nie przysparzają mu sympatii rodaków. I dopiero nagroda „Wiadomości” dla *Atlantydy* za najwybitniejszą wydaną na emigracji książkę pisarza polskiego pochodzenia pozwala Chciukowi uwierzyć we własny talent. Sukces wydawniczy osiąga również *Ziemia księżycowa* — druga część wspomnień z przedwojennego Drohobycza, który autor określa mianem Wielkiego Księstwa Bałaku. Po dwudziestu latach pobytu na Antypodach pisarz odwiedza Europę, następnie udaje się do Izraela. Umiera niespodziewanie w 1978 roku, tuż po kolejnej podróży po Australii. W ostatniej drodze na cmentarz w Springvale towarzyszy mu zaledwie garstka najwierniejszych przyjaciół.

* * *

Twórczość literacka Andrzeja Chciuka wciąż jest w Polsce mało popularna. Autor nie doczekał się studiów i opracowań tej miary co Witold Gombrowicz, Zygmunt Haupt, Gustaw Herling-Grudziński czy Andrzej Bobkowski. Pisarstwo Chciuka — nierówne pod względem artystycznym — przez niektórych jest oceniane jako literatura pośledniejszego gatunku. Ten australijski *outsider*, mimo że zyskał opinię pisarza popularnego, nie był rozpieszczany przez krytykę. Na jego dorobek składają się utwory poetyckie, proza wspomnieniowa, powieści pamiętnikarskie i publicystyka. Książki Chciuka — przez lata niedostępne w kraju — zaczęto wydawać dopiero po 1989 roku.

Twórczość i biografię pisarza przybliżają przede wszystkim popularyzatorskie prace Bogumiły Żongołłowicz: *Andrzej Chciuk — pisarz*

z *antypodów*² oraz *O pół globu od domu*³. W pierwszej z nich autorka, wykorzystując bogaty materiał faktograficzny, a zwłaszcza rękopisy udostępnione jej przez wdowę po pisarzu, opracowuje biografię Chciuka. W drugiej na podstawie fragmentów felietonów i reportaży ukazujących się w australijskiej prasie Żongołłowicz próbuje nakreślić obraz Polonii na Antypodach. Na temat drohobyczanina, zwłaszcza w kontekście jego wspomnieniowej dylogii, sporadycznie pojawiały się artykuły także innych autorów, takich jak Arkadiusz Bałajewski⁴, Elżbieta Dutka⁵ czy Katarzyna Weinper⁶. Recenzje utworów autora *Ziemi księżycowej* publikowane były w paryskiej „Kulturze”, londyńskich „Wiadomościach”, australijskich „Tygodniku Polskim” i „Wiadomościach Polskich”. W latach dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia na fali popularności tematyki kresowej nazwisko Chciuka pojawia się między innymi w pracach: *Kresy w literaturze polskiej XX wieku. Szkice* Bolesława Hadaczka⁷ oraz *Elementy kresowe w języku „Ziemi księżycowej” i „Atlantydy” Andrzeja Chciuka* Krzysztofa Kleszcza⁸, ale jest ono raczej kojarzone z nostalgicznym wspomnieniem utraczonej ojczyzny. Na temat rodzinnego miasta w twórczości Chciuka piszą Stanisław Sławomir Nicieja⁹ i Zuzanna Wasilewska-Lipke¹⁰.

² Tamże.

³ B. Żongołłowicz, *O pół globu od domu*, Toruń–Melbourne 2007.

⁴ Zob. A. Bałajewski, *Andrzej Chciuk — pisarz (z) Drohobycza*, „Ruch Literacki” 2014, z. 1, s. 83–95.

⁵ Zob. E. Dutka, „Mgławica rzeczy i spraw”. *Drohobycz i Wielkie Księstwo Bałaku Andrzeja Chciuka*, w: *Próby topograficzne. Miejsca i krajobrazy w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Katowice 2014.

⁶ Zob. K. Weinper, *Przestrzeń Drohobycza — miasta Andrzeja Chciuka*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny” 2009, t. 6, s. 335–344.

⁷ B. Hadaczek, *Kresy w literaturze polskiej XX wieku. Szkice*, Szczecin 1993, s. 153, 162.

⁸ K. Kleszcz, *Elementy kresowe w języku „Ziemi księżycowej” i „Atlantydy” Andrzeja Chciuka*, „Zeszyty Naukowe. Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Powstańców Śląskich w Opolu. Językoznawstwo” 1994, z. 15, s. 11–47.

⁹ Zob. S.S. Nicieja, *Kresowe trójmiasto: Truskawiec — Drohobycz — Borysław*, Opole 2009, s. 97–105.

¹⁰ Zob. Z. Wasilewska-Lipke, *Drohobycka Atlantyda Andrzeja Chciuka*, w: *Drohobycz wielokulturowy*, red. M. Dąbrowski, W. Meniok, Warszawa 2005, s. 105–120.

Warto upomnieć się o tego autora z kilku powodów. Po pierwsze, jego twórczość wpisuje się w odmienne kulturowo obszary artystycznych doświadczeń: prowincji pogranicza i wielkiego miasta, wielokulturowego Drohobycza i metropolii Melbourne (pisarz daje temu wyraz poprzez zmianę nazwiska na Andrew Soddell). Po wtóre, niejednoznaczny jest status artystyczny autora *Ziemi księżycowej*. Jerzy Giedroyc nazwał go wybitnym pisarzem drugiej kategorii — i rzeczywiście pisarstwo Chciuka jest nierówne, a w odniesieniu do tak znanych twórców polskiej emigracji jak Leopold Tyrmand, Aleksander Wat czy Marian Hemar — jego proza jest po prostu gorsza. Zresztą on sam miał tego świadomość, dlatego tak chętnie sięgał po gatunki publicystyczne. Jednakże istotna rola Chciuka w literaturze emigracyjnej Australii jest niepodważalna. Ciekawy może się też wydać sposób ujmowania przez niego „obcego lądu”, zwłaszcza obserwowanie relacji między topiką miejsc a autobiografią pisarza. Elementy autobiograficzne, obecne bardzo często w opowiadaniach i publicystyce Chciuka, zagospodarowują bowiem nowy obszar pomiędzy „tu” a „tam”, australijską teraźniejszością a drohobyckimi wspomnieniami. Kolejny powód, dla którego należałoby przypomnieć twórczość drohobyczanina, wynika ze szczególnego traktowania przez niego języka jako pomostu między niezmienną przeszłością a dynamicznym „tu i teraz”. Gwara lwowska, „bałak”, tak chętnie wykorzystywany w pisarstwie Chciuka, na lingwistycznej mapie Antypodów staje się metajęzykiem, znakiem rozpoznawczym coraz bardziej unifikującego się społeczeństwa, kluczem do utraconego świata, ale i zdradza przynależność do innego terytorium. Owa (nad)świadomość językowa dowodzi zatem, że pisarz z powodzeniem wykorzystał możliwości, jakie dało połączenie wzorca kultury rodzimej z nowym obszarem eksploracji. Jednym słowem warto przypomnieć twórczość Chciuka nie tylko po to, by dopełnić obraz dwudziestowiecznej literatury polskiej powstającej poza krajem, lecz również ze względu na sposób prezentacji doświadczeń i doznań związanych z zagospodarowywaniem przynależnego pisarzowi terytorium.

Drohobycz

W tym pogranicznym mieście urodzili się Bruno Schulz i Kazimierz Wierzyński. Drohobycz to także „mała ojczyzna” Andrzeja Chciuka, jego kresowa Atlantyda. Opisywanie kulturowych zjawisk pogranicza z perspektywy dyskursu kresowego przestaje jednak wystarczać — lub wręcz zawęża problem. Przejście od kresów do pogranicza, jak słusznie sugeruje Krzysztof Zajas, „jest znaczące nie tyle terytorialnie, ile antropologicznie. Kresy były nasze, a teraz należą do Innych, podczas gdy pogranicze jest wspólne [...] zamiast straty, mamy wspólnotę terytorialną, historyczną, kulturową, a nawet językową”¹¹. Konieczność przewartościowania dotychczasowych narracji kresowych postuluje też Leszek Szaruga, uzasadniając ją „włączeniem w wielojęzyczną i wieloreligijną wspólnotę narodów Europy Środkowo-Wschodniej”, które zmuszone są „na skutek dramatycznych przeżyć w wymiarze egzystencjalnym do re-interpretowania własnej i cudzej historii”¹². Z pewnością o takim heterogenicznym Drohobyczu myślał Marian Hemar, któremu miejsce to jawi się jako etniczny tygiel — „półtora miasta”, na które składają się trzy społeczności: żydowska, polska i ukraińska. Andrzej Chciuk w swojej drohobyckiej dylogii wiele razy podkreślał współobecność w Drohobyczu i wzajemne relacje kilku narodowości, bo jak pouczał małego Jędrka (narratora-bohatera *Atlantydy*) ojciec:

wszyscy ludzie są jednakowi [...]. Każdy chce żyć, chce jeść, pić, spać, kochać i być szczęśliwym, każdy chce być wolnym, u siebie, boi się strachu, choroby, przemocy [...]. Są porządni Niemcy i źli Polacy [...]. To samo zobaczysz — jak dorośniesz...¹³.

Jednak lektura drohobyckich utworów Andrzeja Chciuka nie pozwala do końca zgodzić się z wizją tej wielokulturowej idylli. Pisarz obiera

¹¹ K. Zajas, *Kresy skreślone, czyli o polskiej wielokulturowości*, w: *Dwie dekady nowej (?) literatury 1989–2009*, red. S. Gawliński, D. Siwor, Kraków 2011, s. 211–224.

¹² L. Szaruga, *Przetwarzanie Międzymorza. Zarys problematyki*, Kraków–Warszawa 2016, s. 5.

¹³ A. Chciuk, *Atlantyda. Opowieść o Wielkim Księstwie Bałaku*, Warszawa 2002, s. 85, 88.

technikę odautorskiego, subiektywnego punktu widzenia. Powierając nam tajemnice Wielkiego Księstwa Bałaku, tak naprawdę snuje narrację o sobie, zaś wielokulturowość z realnego doświadczenia zostaje przeniesiona w sferę mitu. Słowa pisarza: „Normalna ludzka atrofia pamięci, astygmatyzm wspomnień i nasza skłonność do upiększania i mitologizowania ich na starość...”¹⁴ — dowodzą, że uzurpuje on sobie prawo do zniekształcania wspomnień. Trudno bezkrytycznie dać wiarę Chciukowi, który zapewnia o zgodnym współistnieniu mieszkańców wieloetnicznego Drohobycza. Niejednoznaczność oceny relacji międzykulturowych wymaga zatem jakiejś analizy stosunków społecznych w tym mieście. Chciuk zdaje sobie sprawę z wielokulturowości miejsca, w którym spędził dzieciństwo. Dla „nędznej prowincji” mogłaby ona być szansą, a w najgorszym wypadku symbolem, znakiem rozpoznawczym. Mogłaby... Wydaje się jednak, że jego współczucie dla „braci Żydów” jest tyleż pompatyczne, co powierzchowne. Chciuk oprowadza nas po swoim mieście jak wytrawny przewodnik. Szczególnie interesują go miejsca dalekie od jego dziecięcego doświadczenia, zakazane, których obecność dostrzegał, lecz nie bardzo rozumiał. Razem z nim odwiedzamy gimnazjum żydowskie Blatta, dom starców prowadzony przez gminę żydowską przy Sobieskiego czy Łan, słynną dzielnicę żydowską. Autor chwali się przed nami znajomością z Brunonem Schulzem, którego — dość naiwnie — przedstawia jako prowincjonalnego filozofa, masochistę egzaltującego się wypadkami w mieście. Ta nuta fałszu w ocenie miejsc związanych z Żydami pobrzmiewa w drohobyckiej dylogii częściej. W rozdziale *Atlantydy* zatytułowanym *Ślepe na mecze nie chodzą* autor wspomina mecz lokalnego klubu sportowego Junak z Ukrainą. Dużo miejsca poświęca rozentuzjazzowanym kibicom, wśród których znajdowali się również Żydzi. Z niezwykłą precyzją odtwarza epizod, kiedy to „Marianciu Wilk, który, by przerwać przegrywany przez Junaka mecz, na boisko wpadł przebrany za Żyda i z doprawionymi pejsami, i w pożyczonym chałacie zaczął lać sędziego parasolem, by odium spadło na Żydów”¹⁵.

¹⁴ Tamże, s. 53.

¹⁵ Tamże, s. 30.

Jak słusznie zauważył Arkadiusz Bałajewski, Chciuk był świadom międzywojennego dyskursu antysemickiego i starał się go unikać. Dlatego też opis znieważenia liturgicznej szaty żydowskiej przez jednego z kibiców zostaje zrównoważony przez pozorny humor¹⁶. W innym rozdziale *Atlantydy* Chciuk poświęca sporo miejsca handlarzowi starzyzną, Żydowi Chaimekowi, który już wyglądem zwracał na siebie uwagę, a zajęcie, jakie wykonywał, jeszcze bardziej deprecjonowało go w oczach sąsiadów. Chaimek jest kwintesencją inności, uosobieniem obcego, z którym spotkanie mogłoby być dla otoczenia sprawdzianem z moralności, egzaminem z tolerancji. Chciuk wnikliwie opisuje, jak w świadomy i zaplanowany sposób polscy gimnazjaliści upokorzyli Żyda, popychając go i niszcząc jego marny dobytek: „Chaimek jęczał tylko i z rozwianymi połami chałata biegł za wózkiem. Tam upadł i płakał, trzymając głowę w dłoniach. Ten zawodzący jęk człowieka do ostatnich granic nieszczęśliwego słyszę nawet teraz”¹⁷. Nie nazwałbym Chciuka antysemitą, jednak może irytować polonocentryczny sposób ukazywania innych, a także skłonność pisarza do konfabulacji. Doskonale orientuje się on w niesprzyjającej Żydom polityce państwa polskiego. Co prawda — jak czytamy w *Słowniku schulzowskim* — „Drohobycz w okresie międzywojennym był miastem, w którym nie dochodziło do poważniejszych konfliktów narodowościowych”¹⁸, jednak sam autor w postrzeganiu innych powiela pokutujący w społeczeństwie stereotyp. Opisując wrażenia z wędrowki po dzielnicy żydowskiej, Chciuk rozważa: „[...] nie byłem pewien, czy to nie grzech patrzeć na Żydów, których przodkowie zamordowali Chrystusa”¹⁹. Jan Sowa twierdzi, że „przekonanie o harmonijnej wielokulturowości, jaka panowała ponoć na Kresach”, to tylko mit mający usprawiedliwić polonocentryzm kresowych narracji²⁰. W podobnym tonie wypowiada się Elżbieta Rybicka, według której w regionach pogranicznych polifonia pamięci może wpływać na

¹⁶ Zob. A. Bałajewski, *Andrzej Chciuk — pisarz (z) Drohobycza...*, s. 93.

¹⁷ A. Chciuk, *Atlantyda...*, s. 83.

¹⁸ *Słownik schulzowski*, red. J. Jarzębski, W. Bolecki, S. Rosiek, Gdańsk 2003, s. 23.

¹⁹ A. Chciuk, *Atlantyda...*, s. 110.

²⁰ Zob. J. Sowa, *Fantomowe ciało króla*, Kraków 2011, s. 452.

wzrost antagonizmów wewnątrz zamieszkujących je wspólnot²¹. Andrzej Chciuk konsekwentnie prezentuje odautorski punkt widzenia pogranicznego miasta, wzmacniając tylko mit Galicji, a w przytoczonym przykładzie — utrwalając skonwencjonalizowany obraz złego Żyda. Oswojona przez młodego bohatera-narratora przestrzeń ma układ koncentryczny, otwiera się ona w porządku rosnącym: pokój chłopca (strych), mieszkanie rodziców, lokale sąsiadów, podwórko i najbliższa okolica, ulica Polna i Wójtowska Góra, gimnazjum, rynek i corso. Żydowski Łan należy do przestrzeni obcej — tyleż egzotycznej, co fascynującej. Jej odmienność wyraża autor kwiecistymi epitetami rodem z Schulza: „rezerwat niezwykłej inności”, „fascynująca niezwykłość najzwyczajszych spraw”, „woń żydowskiej małomiasteczkowej nędzy”, „przepastne oceany inności wewnątrz”. Nośnikiem tego intrygującego świata są ludzie zamieszkujący Łan — Chciukowe „typy i typki”: czapnik Josete Bantz, wariaci Abrumku i Benio Spitz, pomocnik rabina Simche Piórko.

Ziemię księżycową, drugą część wspomnieniowej dylogii, rozpoczyna zdanie: „Ciągłe ta dwoistość. Jestem *tu* i żyję *tu* [...]. Ale ileż razy [...] jestem *tam*?”²². Ta dychotomiczna perspektywa widzenia miejsc i ludzi towarzyszy pisarzowi w obu częściach opowieści o Bałaku. Autor zawsze ocenia swoją prowincję w sposób ambiwalentny: „Mój Drohobycz, śmieszny i piękny, mały i wielki, okropny i jedyny z całym jego i moim kosmosem...”²³. Gdzie indziej pisarz ekscytuje się, że „nareszcie coś niezwykłego stało się w naszym ukochanym, lecz bardzo durnym mieście...”²⁴. Niezależnie od przywołanych opisów wrogiego stosunku Polaków do innych, nie brak w drohobyckiej dylogii opisów ich wzajemnej pomocy. Na przykład drohobycki dziekan, ksiądz doktor Kazimierz Kotula, udzielał Żydom chrztu, by ratować ich przed śmiercią²⁵, a żona majora Wojska Polskiego, posłanka ziemi drohobyckiej Laryssa

²¹ Zob. E. Rybicka, *Geopoetyka*, Kraków 2014, s. 359–361.

²² A. Chciuk, *Ziemia księżycowa. Druga opowieść o Wielkim Księstwie Bałaku*, Warszawa 2002, s. 7.

²³ A. Chciuk, *Atlantyda...*, s. 158.

²⁴ Tamże, s. 146.

²⁵ Zob. tamże, s. 22.

Chomsowa w czasie okupacji niemieckiej ocalała życie stu pięćdziesięciu trzem wyznawcom judaizmu²⁶.

Jak podaje Wirtualny Sztetl, portal żydowskiej historii lokalnej, w międzywojniu drohobyckich Żydów było dwanaście tysięcy, tuż po wyzwoleniu miasta przez Armię Radziecką — zaledwie czterystu (którzy zresztą wyemigrowali). Czytamy tam również, że w 1869 roku w Drohobyczu zamieszkiwało cztery tysiące Polaków, pięć tysięcy Żydów i osiem tysięcy Ukraińców, przy czym ci ostatni w tamtym czasie stanowili większość populacji miasta²⁷. Ukraińcom Andrzej Chciuk także poświęca sporo miejsca w swoich drohobyckich utworach. W rozdziale *Atlantydy* zatytułowanym *Szczybanie liści z drzewa poznania* młodych bohaterów najbardziej intrygują Ukraińcy właśnie. Dzieci nie kryją zdziwienia, że nie różnią się oni niczym od innych ludzi: „To czemu nasi kuzyni z Katowic tak się dziwili, gdy pierwszy raz zobaczyli przez okno Ukraińców?”²⁸ — pytały. Społeczność ukraińska nie była tak ekspansywna jak żydowska, a folklor dużo mniej atrakcyjny od wyznawców judaizmu. Stereotyp w postrzeganiu Żyda czy Polaka pozostawiał naddatek wiedzy na ich temat, dlatego percepcja tych narodowości była dla bohaterów czymś naturalnym. W typowy dla autora sposób po krytycznej uwadze na temat Innych pojawia się komentarz tonujący ową opinię, a w roli moralizatora tym razem występuje ojciec Chciuka. Trudno się nie zgodzić z nauką o równości wszystkich ras i narodowości, gdy autor wspomina historię Hołówki, który został zastrzelony przez ukraińskiego terrorystę. Jako symbol polsko-ukraińskiego pojednania ukazuje on klęskę marzeń o zgodnym współistnieniu obu narodów. Cokolwiek by mówić o takcie i poprawności kulturowej w ujmowaniu problemu wielonarodowości, Chciuk z życzliwością przygląda się ukraińskim sąsiadom. Z rozbijającą szczerością wspomina, że „z dwojga złego bowiem woleli już Ukraińcy dać zarobić Polakom”²⁹ niż Żydom.

²⁶ Zob. A. Chciuk, *Ziemia księżycowa...*, s. 121–122.

²⁷ Zob. www.sztetl.org.pl/pl/article/drohobycz (dostęp: 13.04.2017).

²⁸ A. Chciuk, *Atlantyda...*, s. 85.

²⁹ A. Chciuk, *Ziemia księżycowa...*, s. 12.

Zdarzało się jednak, że przedstawiciele wszystkich trzech narodowości jednocyli się. Tak było wobec bolszewików, którzy rozstrzelali Ukraińca Myszkę, komunistę. Chciuk z przejściem opisuje pobór mężczyzn do wojska. Z końcem sierpnia 1939 roku i rekrutom, i odprowadzającym ich rodzinom polskim lub ukraińskim towarzyszyły podobne uczucia:

Obok nas stali Żydzi, Ukraińcy i Polacy [...] ktoś wreszcie pomimo upału zaczyna śpiewać: „W dzień deszczowy i ponury...”. A wszyscy to podejmują, wszyscy to śpiewają, Żydzi „wdzeń”, Ukraińcy „w deń deszczowyj i ponuryj”, ale wszyscy myślą to samo, może uda się, że powróci zdrow i zobaczy miasto Drohobycz³⁰.

Innymi wydarzeniami w mieście, które czyniły jego mieszkańców wspólnotą, były pogrzeby lub mecze. Opisywany w *Ziemi księżycowej* mecz hokejowy drohobyckiego Sokoła z przemyskim Czuwajem zgromadził na widowni Polaków, Żydów i Ukraińców, którzy razem kibicowali drużynie z Drohobycza. Chciuk, w optymistycznym, typowym dla siebie tonie, konkluduje:

Lecz zawsze w tym kraju wielu narodów i kultur, wielu orientacji i złudzeń, wielu wzajemnych krzywd i wiarołomności, win, oskarżeń i przesądów, nie brak było w najciemniejszej nocy i prawdziwej braterskiej miłości, i prawdziwej ludzkości nieraz wprost monumentalnej, aż ocierającej się o świętość³¹.

Z zaprezentowanych przykładów wynika, że Andrzej Chciuk w drohobyckiej dylogii kreśli obraz Księstwa Bałaku w sposób ambiwalentny. Z jednej strony nie pomija zdarzeń, które rodziły późniejsze antagonizmy i w konsekwencji doprowadziły do rozpadu wielokulturowej Atlantydy, z drugiej zaś — ów niewygodny realizm równoważy typowym dla gawędy humorem bądź przywoływaniem zasług opisywanej grupy dla reszty społeczeństwa. Dzięki temu Chciuk wpisuje się w ideę niejednorodnego „pogranicza”, które charakteryzują odrębność, ale

³⁰ Tamże, s. 96–97.

³¹ Tamże, s. 121.

i wymiana, oddzielenie, lecz również przenikanie³². Z typową dla siebie szczerością Chciuk zastanawia się: „Ale komu ja zasunę bajer, że Drohobycz był taki piękny? Nie zasunę, bo nie był, bo to miła i nudna, brudna i urocza, śliczna i nędzna prowincja”³³. Złudzeń o wyjątkowości tego miejsca pozbawia pisarza po latach w Melbourne mecenas Chmielowski: „[...] pan pisze o tym swoim Drohobyczu jak o Paryżu pańskiej młodości, ale to była okropna żydowsko-ukraińska dziura, pan to sobie wszystko idealizuje...”³⁴.

Australia

Andrzej Chciuk, pisarz z prowincji, bardzo wcześnie musiał się zmierzyć z doświadczaniem Antypodów, mitem Ziemi Obiecanej. Przybył do Australii, gdy miał 31 lat. Geograficzne oddzielenie Piątego Kontynentu od Europy sprawia, że jawi się on pisarzowi jako hybryda niepasująca do reszty świata. W jednej ze swoich powieści określa on Australię mianem „dalekiego dziwnego lądu, o 20.000 kilometrów od matki-Europy, na odległej prowincji świata, na całkowitym zadupiu...”³⁵, do którego podróż można jedynie porównać z lotem na księżyc. Wyobrażenie ludzi chodzących na Antypodach „do góry nogami” trafnie odnosi się do metafory życia na opak, a więc niezgodnego z europejską normą. Taką właśnie pisarską optykę proponuje Andrzej Chciuk. Europa skażona koszmarem totalitaryzmów wciąż nosi znamiona Matki-Rodzicielki, Australia zaś, jako Eldorado setek tysięcy emigrantów ze Starego Kontynentu, zostaje zdegradowana do zapyziałej prowincji. Określenie autora *Atlantydy* jako kogoś, kto nieustannie jest gotowy do podróży, z pewnością wynika ze statusu emigranta, do którego zresztą zdążył się przyzwyczaić. Chciuk dwukrotnie odbył sponsorowaną przez środowi-

³² Zob. W. Próchnicki, *Pogranicza bez granic*, w: *Na pograniczach literatury*, red. J. Fazan, K. Zajas, Kraków 2012, s. 35–51.

³³ A. Chciuk, *Ziemia księżycowa...*, s. 54.

³⁴ Tamże, s. 56.

³⁵ A. Chciuk, *Emigrancka opowieść*, Londyn 1975, s. 40.

ską polonijną podróż po Australii: pierwszą w latach 1961–1962, kolejną — w 1977 roku. W zamian za to winien był rodakom i redaktorom emigracyjnych czasopism wnikliwie zdanie sprawy z podróżniczych doświadczeń.

Felietonista stopniowo odkrywa, że nawet Australię da się oswoić. W tym celu penetruje miejsca zamieszkiwane przez rodaków. Wszystkie swoje reportaże z podróży poświęca emigrantom. Trudno znaleźć tu temat, który nie poruszałby problemów tego środowiska: od spraw wagi państwowej, obchodów rocznic narodowych, po błahostki typu rozmowy telefoniczne czy spotkania towarzyskie. Co ciekawe, wywodzący się z wieloetnicznego Drohobycza autor konsekwentnie pomija wielokulturowe znaki ówczesnego australijskiego społeczeństwa. Jeśli zaś sporadycznie czyni bohaterami felietonów rdzennych mieszkańców Piątego Kontynentu, to nie próbuje analizować problemów ich egzystencji i konfrontować ich z dynamicznie zmieniającą się kulturą kraju, jakby świadomie wypierał z pamięci to, co może również stanowić istotę jego własnej tożsamości. W 1955 roku pisze: „W chwili obecnej na kontynencie australijskim żyje około 50.000 pierwotnej ludności, tzw. Aborigines [...]. Ostatni przedstawiciele pierwotnej ludności Tasmanii wymarli już kilkadziesiąt lat temu”³⁶. Chciuk stara się wyodrębnić cechy odróżniające tubylców od tak zwanych *New Australians*. Podróżując po Antypodach, przyjmuje perspektywę zwykłego turysty, czemu daje wyraz w cyklu felietonów „Z wędrówek Chciuka”. Obrany szlak podróży nie odbiega od tras standardowych wycieczek, jednak relacja z doświadczania nowych przestrzeni z czasem ustępuje miejsca licznym dygresjom³⁷, w czym niektórzy upatrują zresztą słabość publicystyki Chciuka. Pisarz precyzyjnie wymienia środki lokomocji, które pomagają mu w owych przemieszczeniach: prywatne auta, pociągi, autobusy, samoloty. Interesują go przestrzenie przejściowe, miejsca przesiadko-

³⁶ A. Chciuk, *Trochę o Aborigines*, „Tygodnik Katolicki” 1955, nr 7, s. 14.

³⁷ Na przykład na temat działalności polskiej firmy dezynfekcyjno-deratyzacyjnej w Brisbane czy Andrzeja Welińskiego, fanatyka sportów samochodowych. Zob. A. Chciuk, *Spacerkiem po polskich firmach w Sydney*, „Wiadomości Polskie” 1962, nr 31, s. 5.

we, które stanowią integralną część podróży: poczekalnie dworcowe, kafejki, porty lotnicze, kasy biletowe — miejsca pozbawione przynależności do kogokolwiek, niczyje. Autor felietonów zdaje sprawę z trudów i kosztów wyprawy. W liście do Mieczysława Grydzewskiego z 1961 roku pisze: „Przez pół roku spać co chwilę gdzie indziej i pić z rodakami — to niewesołe, ale potrzebne. Rezygnuję z życia osobistego, z dobrze płatnej posady i wybieram się na niepewne...”³⁸. Owa deklaracja koczowniczego życia w rzeczywistości staje się manifestem dawno utraconej wolności oraz środkiem ocalenia przed całkowitym wyobcowaniem pisarza. Przez ponad jedenaście miesięcy różnymi środkami lokomocji Chciuk przebył czterdzieści trzy tysiące kilometrów, odwiedzając Polaków rozsianych po całym kontynencie. W odczuciu pisarza podróże te były doświadczeniem niezwykle inspirującym, a przede wszystkim dostarczyły mu bogatszej niż lata obserwacji wiedzy o ludziach i świecie. Autorka biografii Andrzeja Chciuka Bogumiła Żongołłowicz tak podsumowuje wojaże pisarza: „Czy ta podróż była potrzebna? Trudno na to pytanie jednoznacznie odpowiedzieć [...]. Pisarz nastawił się na przygodę. I tę przygodę, a nie Polonię — traktował jako bohatera swoich reportaży”³⁹.

W jednej z recenzji *Emigranckiej opowieści* Chciuka czytamy: „Wszyscy emigranci, według autora, żyją ciut-ciut — na niby, trochę rozdarcia między przeszłością i teraźniejszością”⁴⁰. Lektura „podróżniczej” publicystyki pisarza z Drohobycza dowodzi, że staje się on niejako więźniem dawnych czasów, miejsc i ludzi, którzy powracają w jego twórczości jak figury z nierealnego świata lub — jak chce autor — z „utraconej Atlantydy”. Elementy autobiograficzne wnikające do publicystyki zagospodarowują nowy obszar pomiędzy „tu” a „tam”, często określany mianem „trzeciej przestrzeni”⁴¹. To wyjątkowe, a jednocześnie typowe dla każdego emigranta miejsce ma charakter relacyjny, zawłaszczając bowiem nową przestrzeń, ma on możliwość odwoływania się do innej

³⁸ List Andrzeja Chciuka z 21 października 1961 roku [archiwum pisarza]. Cyt. za: B. Żongołłowicz, *O pół globu od domu...*, s. 40.

³⁹ Tamże, s. 70.

⁴⁰ J. Surynowa-Wyczółkowska, *Nasi w Australii*, „Orzeł Biały” 1976, nr 139, s. 32.

⁴¹ Cyt. za T. Podemska-Abt, *Wizerunki Australii w twórczości i doświadczeniu migracyjnym Adama Fiali...*, „Postscriptum Polonistyczne” 2016, nr 1, s. 45.

rzeczywistości. Kategorią, która u pisarza zajmuje miejsce pierwszorzędne, jest pamięć wpływająca na kształt i jakość przechowywanego we wspomnieniach świata. Pasjonuje ona Chciuka i prześladuje zarazem, zresztą on sam określa ją mianem „Anioła Stróża” towarzyszącego ludziom przez całe życie. Drohobyckie wspomnienia Chciuka sprawiają, że jest on ciągle w ruchu, uobecnia przeszłość, a przez to przebywa w stanie „pomiędzy”.

Mit Zachodu, który przez obywateli PRL-u był kojarzony z lepszym światem, u Chciuka zostaje poddany krytycznej wiwisekcji. Autor *Ziemi księżycowej* nie mitologizuje obrazu Australii, świadomie pomija wielkomięjski kontekst, a jeśli już go przywołuje, to głównie po to, by zdeprecjonować zastaną rzeczywistość. Pisarz, wychowany w miejscu, gdzie współistniały kultury żydowska, ukraińska i polska, przemierzając się po kontynencie, wydobywa z niego raczej prowincję niż metropolię: „Żyje się jakoś, cholerny klimat, lumbago w zimie, a astma w lecie. A miasto duża wiocha, tyle że ma sporo ładnych parków”⁴² — tak ujmie specyfikę Melbourne. Chociaż skazany na istnienie niepełne, wbrew okolicznościom, próbuje ratować własną tożsamość. Widoczne jest to również w tomie, który powstał po podróży do Izraela. Co prawda Chciuk we wstępie zaprzecza, jakoby jego celem było szukanie śladów polskości w Ziemi Świętej, to jednak pobyt w Izraelu w 1971 roku wynikał z chęci powrotu do krainy dzieciństwa pisarza. To dobrze znane poczucie straty, połączone z niemożliwym pragnieniem odwrócenia kierunku upływu czasu, Jan Sowa uzasadnia wpływem nostalgii, którą w przypadku Chciuka można określić mianem „odtwarzającej”⁴³. Nie jest ona siłą destrukcyjną, niszczącą wyznawane przez autora wartości, lecz przeciwnie — wyznacza mu nowe horyzonty, niezbadane dotychczas przestrzenie:

U siebie w Polsce Polak nie tęskni za Polską, tylko na nią klnie [...]. Na emigracji dochodzi jeszcze i inny czynnik — tęsknota. Choć te wszystkie nasze latarniki, Wigilie na Sybirze, Srule z Lubartowa, Wierzby nad Sekwaną, Panowie Balcerowie, Litwo, ojczyzno moja, Do kraju tego i Dopóki w sercach naszych

⁴² A. Chciuk, *Trzysta miesięcy*, Toronto 1973, s. 273.

⁴³ Zob. J. Sowa, *Fantomowe ciało króla...*, s. 505.

— to element ograny, taniocha [...] to jednak tęsknota może i zmobilizować [...] każdy tęskni w ten sposób za swą młodością i stylem życia, który mu się wydawał przyrodzony⁴⁴.

Tamara Karren po lekturze reportażu z podróży Chciuka do Ziemi Świętej napisała w „Wiadomościach”: „Jest to książka raczej o Drohobyczu niż Izraelu”⁴⁵. I rzeczywiście doświadczanie realnych miejsc w Tel Avivie miesza się tu z tymi z dzieciństwa, utrwalonymi w pamięci: „[...] gdy wychodzimy rano z domu, wkraczamy w starą dzielnicę Tel Avivu, Mensziję, na pograniczu Jaffy. Tu architekuralnie Wschód miesza się z drohobyckim Łanem. Wyprażone słońcem i zawiane piaskiem mury nagle upodabniają się do żydowskich miasteczek na wschodzie Polski”⁴⁶.

Zaangażowanie Andrzeja Chciuka w publicystykę było efektem jego doświadczenia wygnaneckiego. W felietonach oraz reportażach z podróży daje on obraz dwóch Australii — tej obcej, wypieranej z pamięci, oraz innej, paradoksalnie bliższej, bo uosabianej przez rodaków. Pierwszej — pozbawionej charakterystycznej dla Antypodów egzotyki czy wielokulturowości, oraz drugiej, która staje się tworzywem mitu „polskiej Australii”. Ta ambiwalentna perspektywa wynika z przekonania autora, że dopóty żyje, dopóki jest w ruchu. Chciuk boi się stabilizacji, przeraża go życiowa stagnacja — tak w sensie rodzinnym, jak i zawodowym, towarzyskim. Nawet wówczas, gdy jego sytuacja materialna poprawia się, odczuwa potrzebę zmian: partnerek życiowych, miejsca pracy czy zamieszkania. Ważnym wydarzeniem w życiu pisarza jest zmiana nazwiska na Andrew Soddell, której dokonał pod wpływem swojej drugiej żony Jadwigi Wandy Ernst. Ten znaczący, aczkolwiek rzadki w emigracyjnych kręgach gest w symboliczny sposób zamyka pewien etap w życiu pisarza, potwierdza trudny wybór wyrzeczenia się rodziny i, co za tym idzie, wpływa na zmianę tożsamości autora. Nowe doświadczenie nie tylko wymaga od Chciuka przekraczania granic geograficznych czy

⁴⁴ A. Chciuk, *Emigrancka opowieść...*, s. 328.

⁴⁵ T. Karren, *Drohobycz w Izraelu*, „Wiadomości” 1972, nr 32, s. 2.

⁴⁶ A. Chciuk, *Wizyta w Izraelu*, Paryż 1972, s. 18.

społecznych, ale zmusza go także do zmiany granic poznawania samego siebie. Specyfikę działalności literackiej Andrzeja Chciuka celnie uchwycił Andrzej Gawroński, jego przyjaciel i naczelný satyryk kabaretu „Wesoła Kookaburra”:

Tym czymś jest Chciukowa polska Australia. Jej obraz jest subiektywny, doprowadzający raz do irytacji, raz do wzruszenia, ale nie sposób nie przyznać jej ducha autentyczności, a nade wszystko uczciwości autora wobec samego siebie⁴⁷.

Twórczość Andrzeja Chciuka dowodzi, że połączenie polskości z nowym obszarem eksploracji, jaki stanowiła Australia, przyczyniło się do powstania nowego wzorca kulturowego migrantów, dla samego pisarza z Drohobycza stało się zaś rozpaczliwą próbą ratowania własnej tożsamości.

Balak

Emigrant Chciuk-Soddell, podobnie jak jego rodacy, może oswoić i udomowić Australię, wykorzystując w tym celu osobiste archiwum wartości, wśród których pierwszorzędne miejsce zajmuje *balak* — język jego dzieciństwa. Władysław Chciuk, brat Andrzeja, w liście do jego młodziutkiej żony pisał:

Musisz, Basiu, zrozumieć, że było nas czterech, właściwie każdy inny, każdy wybrał swoją drogę i swój cel. Wojna nas rozdzieliła, ale łączy [...] rodzina i Drohobycz. Kto wie, co było ważniejsze. Po tylu latach nie jestem sam pewien. Chyba balak⁴⁸.

Jeśli autor tej korespondencji miał jeszcze jakkolwiek wątpliwość co do wagi języka, którym posługiwali się mieszkańcy ówczesnych Kresów, z całą pewnością rozwiewa ją młodszy brat w reportażach

⁴⁷ A. Gawroński, *Trzysta miesięcy*, „Tygodnik Polski” 1984, nr 12, s. 11.

⁴⁸ List Władysława Chciuka z 5 grudnia 1973 roku, cyt. za: B. Żongołłowicz, *Andrzej Chciuk. Pisarz z antypodów...*

„Z wędrówek Chciuka”, ukazujących się w polonijnej prasie felietonach „Szczypta soli”, a przede wszystkim we wspomnieniowej dylogii. Ten dopełniający egzystencję pisarza element w rzeczywistości staje się fundamentem jego nowej tożsamości. Eugeniusz Czaplejewicz w *Poetyce literatury emigracyjnej* dowodzi, że twórczość powstała poza granicami kraju można uznać za określony typ literatury nie tylko w odniesieniu do życia literackiego, lecz również do zjawisk poetyki⁴⁹. Wypada się zgodzić z tą tezą w kontekście twórczości publicystycznej Andrzeja Chciuka, który za pomocą specyficznego języka buduje niejako pomost między niezmiennym tam a dynamicznym i nieprzewidywalnym tu. W *Atlantydzie*, swojej najśłynniejszej powieści, pisał:

Ten pamiętnik z okresu dojrzewania, ten podręcznik geografii serdecznej, te wypisy o kraju lat dziecińczych, o Rubikonie-Tyśmienicy, o kolorycie, ludziach i sprawach, o stylu i krajobrazach, których już nie ma i jakich nie można już dziś w pełni odczuć i zrozumieć...⁵⁰

— wszystko stanie się możliwe za sprawą języka. Co ciekawe, autor *Ziemi księżycowej* odstępstwo od normy przekuwa w formułę uzualną, a niedoskonałościom języka mówionego nadaje kształt swego rodzaju *decorum*. Dylogia wspomnieniowa „pisarza z Antypodów” jest punktem wyjścia do odtwarzania historii zwykłych mieszkańców opisywanych terenów, a także powojennych emigrantów. Jej narrator sugestywnie opisuje dziwactwa „typów i typków Wielkiego Księstwa Bałaku”, które znajdują odzwierciedlenie w używanym przez nich języku.

Kiedy wybuchł pożar na przedmieściu Stawiszcz, sędziwy komendant straży pożarnej wołał: „Fajermany naprzód, ta wasserpompa trochi zuruck, a wy ludzi nie pchajci si jak cholera, bo to nie kino ani odpust. Mundyk [...] ta oblij tych pastuchów letko wodą, bo nam przeszkadza-ju!”⁵¹. Gdzie indziej autor zdradza kulisy gry zwanej Napoleonem albo dupakiem:

⁴⁹ Zob. E. Czaplejewicz, *Poetyka literatury emigracyjnej*, „Poezja” 1987, nr 4–5, s. 72–86, 159–170.

⁵⁰ A. Chciuk, *Atlantydą...*, s. 148.

⁵¹ Tamże, s. 20.

jeden się kładzie, a inni go biją w siedzenie i bity musi odgadnąć, kto go uderzył. Major Maciejowski, późniejszy przewodnik turystyczny w Kalifornii, tak argumentował wybór bijącego: „Antoś, to ty mnie uderzył po dupi, ja od razu poznał, Siunem Markiewicz ma letkie uderzenie, jak panna, prawiczka na lewe ucho. Bolku to murga i bije jak kafarem, Jóżyk to mańkut, czyli szwajec, a ty grasz na pianini, to masz wykształcone udrzeni i te triolki cie zdradziły. Kładź się Antoś...⁵².

Nawet w sytuacjach trudnych dla opisywanych postaci Chciuk podkreślał, że wszystko wypowiedziane było „w bałaku pomimo różnic narodowych i politycznych. Bo bałak zawładnął wszystkimi”⁵³. Przytoczone fragmenty stanowią doskonałą prezentację języka potocznego o silnym nacechowaniu emocjonalnym. Tworzą one mieszanki polsko-niemiecko-ukraińskie, typowe dla ówczesnych mieszkańców Drohobycza. Pojawiają się w nich dialektyzmy, frazeologizmy, a nawet wulgaryzmy, które u Chciuka podkreślają typową dla konkretnego środowiska leksykę. W ten sposób autor urealnia przedstawiane wydarzenie, ożywia narrację, nadając jej cech autentyzmu. Podobnie przedstawia się słownictwo wszystkich opowieści o Księstwie Bałaku — pełno w nich obrazków, anegdot, regionalnych humoresek. Chciuk „balika” z pozycji pamiętnikarza, kronikarza, uczestnika i świadka, ucznia i harcerza, a przede wszystkim gawędziarza. Do swojego słuchacza zwraca się jak do dawnego przyjaciela, co wywołuje u czytelnika wrażenie udziału w rozmowie towarzyskiej: „Takich i innych historyjek można by podać więcej i więcej kolorowych typów ukazać. Jeszcze wszakże tylko dwa takie typki i już jedziemy do innego rozdziału”⁵⁴.

Niepodważalną wartością Chciukowego języka jest traktowanie go jako narzędzia, za pomocą którego można wyrazić emocjonalną więź z ziemią, rodziną, domem. Użyte przez autora wyrażenie „podręcznik geografii serdecznej” obejmuje najpierw język jako system znaków rozpoznawalnych przez wybraną grupę społeczną, któremu drohoby-

⁵² A. Chciuk, *Ziemia księżycowa...*, s. 51.

⁵³ Tamże, s. 20.

⁵⁴ A. Chciuk, *Atlantyda...*, s. 29.

czanin wyznacza rolę osobliwego medium, klucza będącego przepustką do zakłętego w pamięci świata. Bałak to potencia — jest zaledwie na wyciągnięcie ręki, można go użyć w dowolny sposób, jednak warunkiem komunikacji jest znalezienie adwersarza, który posługiwałby się podobnym kodem językowym, a przede wszystkim rozumiałby wartość nostalgii płynącej prosto z serca. Granice Wielkiego Księstwa Bałaku wyznaczają granice jego używania: „Gdzie ono leżało, spytacie? W sercu każdego mieszkańca kraju rozciągającego się na zachód daleko poza Przemyśl, aż po ostatnie pod Łańcut odezwane się w rodzaju: *ta chiba, wewogóle i ta co mi pan szkli*”⁵⁵. Szacunek dla „cudnego bałaku” przejawia się w umiłowaniu miejsc i ludzi, dlatego autor *Ziemi księżycowej* zaprasza zwykłego czytelnika w niepowtarzalny świat folkloru pogranicza, odkrywając przed nim sensualne piękno: smaki, niuanse, niezmierzone pokłady humoru. Pamięć smaków czy zapachów uobecnionych w bałaku najlepiej wyraża ideę Gadamerowskiego ogarnięcia przez język, zadomowienia w języku⁵⁶. Píše Chciuk: „[...] zapachami jesteśmy naładowani w stopniu, z jakiego nie zdajemy sobie sprawy: ten nocleg w stogu siana za gajówką nad brzegami Opaki to dla mnie — we wspomnieniu — symfonia woni”⁵⁷. Sensualizm prozy potęguje iluzję przebywania w kresowej czasoprzestrzeni, stawiając ją dodatkowo w opozycji do gorącego australijskiego lata i dymu papierosów. Jerzy Jarzębski pisze o swego rodzaju zakłęciach „martwego języka”, z pomocą których w literaturze kresowej rozpoznają się podobni sobie wygnańcy. Używając ich, budują oni imaginacyjną ojczyznę — substytut tej utraconej⁵⁸.

Refleksyjny stosunek do siebie jako skutek utraty kraju, rodziny i zacierania granic swojej tożsamości sprawia, że w świadomości pisarza emigranta znacznie wzrasta rola języka, który pozostał jego jedynym źródłem identyfikacji. Andrzej Chciuk w całej rozciągłości korzysta

⁵⁵ Tamże, s. 14.

⁵⁶ Zob. H.-G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje: szkice wybrane*, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 1979, s. 50.

⁵⁷ A. Chciuk, *Atlantyda...*, s. 71.

⁵⁸ Zob. J. Jarzębski, „*W Polsce, czyli wszędzie*”. *Szkice o polskiej prozie współczesnej*, Warszawa 1992, s. 140.

z bogactwa stylu, luźnej kompozycji, licznych dygresji, detali, konwencji czy aluzji, jakby chciał w ten sposób zrekompensować sobie nieobecność Kresów. Dlatego zgadzam się z przywołanym przez Edwarda Kasperskiego Henrykiem Markiewiczem, który w dyskursie kresowym wyodrębnił stałą obecność „cech naddanych”⁵⁹. Podobną tendencję można dostrzec w prozie drohobyćzanina, który uzurpuje sobie prawo do absolutnej wolności w języku właśnie, jednocześnie skazując nas na uwięzienie w konwencji. Używane przez niego określenia takie jak „arras”, „kalejdoskop” czy „fotoplaszyon” wydają się jak najbardziej zasadne. Zagęszczenie treści najłatwiej oddać mnogością rozwiązań stylistycznych, przez co w dylogii realizuje się osobliwe *decorum*. Andrzej Chciuk to mistrz humoru, dowcipu i anegdoty. Dzięki nim dość pretensjonalna twórczość zyskuje na wiarygodności, łagodzi traumę emigracji. Być może działalność pisarza w „Wesołej Kookaburrze”, uznawanej za pierwszy polski kabaret w Australii, tłumaczy specyficzną umiejętność podpatrywania przez niego życia „na gorąco” oraz doskonałe wyczucie satyry. W kilku prostych zdaniach celnie ujmuje on koloryt drohobyckiego podwórka, istotę spraw drobnych, trafnie charakteryzuje bohaterów, jak choćby w rozmowie ojca pisarza z Łochińskim:

— A co? Jeszcze żyjesz Chciuku-paciuku? [...] — Owszem, Franiu, jak widzisz: jeszcze żyję, dzięki Bogu... — Ty wstrętny pijaku — rozdarł się kominiarz. — Ta co si sipiesz i szarpiesz jak wesz na postronku — uspokajał go Ojciec umyślnie głośno — Taż tu są dzieci. A ty co? Może ty pijał lemuniady? — Ty pijanico, prawie wszystko przepiłeś... — No, jeszcze trochę przejadłem — wyjaśniał Ojciec — zresztą musiałem płacić za takich różnych bohaterów, co do picia byli pierwsi, ale do płacenia ostatni⁶⁰.

Słownictwo tekstów Chciuka reprezentuje niemal wszystkie dziedziny życia. Nie tylko we wspomnianej dylogii, lecz również w publicystyce odnaleźć można trwale ślady bałaku. W felietonach autor staje się go-

⁵⁹ Zob. E. Kasperski, *Dyskurs kresowy. Kryteria, własności, funkcje*, w: *Kresy — dekonstrukcja*, red. K. Trybuś, J. Kałużny, R. Okulicz-Kozaryn, Poznań 2007, s. 102.

⁶⁰ A. Chciuk, *Ziemia księżycowa...*, s. 91.

racym orędownikiem języka polskiego na obczyźnie; twierdzi, że dzięki niemu może czuć przynależność do kultury polskiej na emigracji. Sporo w tym wyznaniu patosu, jednak nie można mu odmówić szczerości⁶¹. Pisarz chętnie przytacza żargon szkolny, nie jest mu obcy język ulicy, urzeka go słownictwo ludzi prostych, na przykład grabarza-„pogrzebacz” Gintera („— Jo, ja, panie Edziu, i panu współczuję, ali my to aliancko raz-dwa załatwimy”⁶²), szewca Pszeniczki („No, jak si smarkateria uczy? Bo jak ni, to właśnie wyrzuciłm czeladnika i powiedziałym mu: chebaj siroto, niech cię moje pienkne oczy wiency nie widzu”⁶³) czy Jasia Kapusty, który ostrzył w Drohobyczu noże i nożyczki („Bękarty, si przejmjei psem, a tu człowiekowi *ganz* zaschło na pieprz w gardli. Ta wy by coś przynieśli i dla mnie”⁶⁴). Już w *Ziemi księżycowej* Chciuk dał sugestywny opis literacko-artystycznej bohemy Lwowa, która gromadziła się w knajpie w Rynku pod numerem 45. Właścicielowi szynku Edziowi „Atlasowi” poświęcił pośmiertne wspomnienie w jednym z felietonów, posługując się barwną gwarą lwowską. Kiedy odwiedził przyjaciela w szpitalu w Melbourne, usłyszał: „Na masz, ta co ty gła mnie narobił tą książczyną, Jędreku, ta tera do mnie piszu ludzie, co si w jakiś sposób zwiedzili o moim adresi i si dziwiu ży ja jeszcze nie wykitował”⁶⁵. W typowy dla siebie sposób pisarz nie stroni od kolokwializmów i regionalizmów: „Cie cholera: mam grypę, ona ma mnie [...]. Zadzwoniłem do badylarza...”⁶⁶. Nieskrywaną namiętnością Chciuka, czemu dawał wyraz w cytowanej dylogii, były mecze piłkarskie, podczas których specyficzny żargon wyróżniał wszystkich kibiców, dodawał lokalnego kolorytu. Temat ten jest również obecny w publicystyce Chciuka: „A bodaj ci ślak wtrafił, zarazu, ta dzie jemu strzylarz [...] sirotu...”⁶⁷. Autor czasami przytacza bałak wprost na zamówienie czytelników. W felietonie *Lwowskie naciąganie* przywołuje zapamiętane

⁶¹ Zob. A. Chciuk, *Jestem Polakiem*, „Tygodnik Polski” 1970, nr 34, s. 4–5.

⁶² A. Chciuk, *Atlantyda...*, s. 28.

⁶³ Tamże, s. 99–100.

⁶⁴ Tamże, s. 77.

⁶⁵ A. Chciuk, *Na zgon Edzia „Atlasa”*, „Tygodnik Polski” 1973, nr 31, s. 7.

⁶⁶ A. Chciuk, *Refleksje w czasie choroby*, „Tygodnik Polski” 1973, nr 33, s. 6.

⁶⁷ A. Chciuk, *Chodzenie na mecze*, „Tygodnik Polski” 1968, nr 25, s. 12.

z dzieciństwa dialogi, w których nie brak serdecznego humoru, na przykład w rozmowie lekarza z pacjentem: „Ta pal więc, może cie zadusi, coś do mnie przyszedł zarazu, idź do [...] Tobin Brothers oni dają zniżki na pogrzeb dla durnych”⁶⁸.

Maria Danilewicz-Zielińska pisała:

Nostalgia, ciągoty wspominkarskie i troska o przekazanie odrębności regionalnych, obejmujące w pierwszym rzędzie ziemie kresowe, dyktują potrzebę niejako inwentaryzacji obyczaju i języka — takich, jak zachowały się w pamięci⁶⁹.

W rozmowie drukowanej na łamach jednego z polonijnych tygodników autor mówił: „Staram się pisać i wiem, że czytelnik lubi przede wszystkim dobrą «story», a w tym nieco humoru i wzruszenia”⁷⁰. Zatem Drohobycz i bałak to wartości równoważne — jedna nie może istnieć bez drugiej; obydwie przybliżają przedwojenny folklor kresowego miasta, ocalają pamięć, przywracają tożsamość generacji (po)wojennych emigrantów. Z drugiej zaś strony bałak staje się anachronicznym już narzędziem, za pomocą którego Chciuk dokonuje idealizacji małej ojczyzny kresowej. Zamiast polemiki dotyczącej rzetelnej analizy wieloetnicznych wpływów pogranicznych społeczności pisarz eksponuje polonocentryzm, którego nadmiar może drażnić odbiorcę. Stosuje przy tym dość przewidywalne chwyt — a epatowanie nostalgią będzie wręcz jego znakiem rozpoznawczym. Cytowany już Leszek Szaruga twierdzi, że polska narracja kresowa w istocie jest „literaturą prowincjonalną — i to nie tyle ze względu na tematykę, ile ze względu na język, jakim się posługuje”⁷¹, dlatego słowa Chciuka: „Lwowski bałaku! Śliszna mowo! / z polskich akcentów najpiękniejszy!...”⁷², mogą w odbiorcy wywołać złudne wrażenie zawłaszczenia

⁶⁸ A. Chciuk, *Lwowskie naciąganie*, „Tygodnik Polski” 1969, nr 16, s. 8.

⁶⁹ M. Danilewicz-Zielińska, *Odchylenie od mitu Anteusza*, „Pamiętnik Literacki” 1978, t. 2, s. 15.

⁷⁰ J. Kowalewski, *Rozmowa z Andrzejem Chciukiem*, „Tydzień Polski” 1970, nr 9, s. 4.

⁷¹ L. Szaruga, *Przetwarzanie Międzymorza...*, s. 15.

⁷² A. Chciuk, *Pamiętnik poetycki*, Melbourne 1961, s. 11.

przez Polaków wspólnego dla wielu społeczności kresowego dziedzictwa.

* * *

Andrzej Chciuk to literacki *outsider*, który już za życia skazał się na powolną niepamięć środowiska australijskiej Polonii. Pisała o tym Lilianna Rydzyńska:

Pisarz Chciuk również był sam; nawet wśród tych, między którymi żył i o których pisał. A gdy po długim czasie wreszcie zrozumiał, że życie między nimi nie idzie w parze z jego powołaniem i absolutną potrzebą integralności — oderwał się od nich, odizolował, trwał w samotności i przeciętności starał się unikać, choć przedtem w niej prawie utonął. Jego wrogowie [...] zaczęli go drażnić i męczyć, gdyż kradli mu natchnienie i czas do pisania; lekceważyli go, zapominając, że jest przede wszystkim pisarzem...⁷³.

Nie godząc się na żadne kompromisy, pisarz z trudem znosił ataki w lokalnej prasie. I być może wrogość tak zwanego środowiska przyczyniła się do wyboru życia „w drodze”, ucieczki od innych i siebie, która w pewnym momencie stała się jego obsesją. Całkowite zniknięcie Chciuka z mapy polskiej literatury emigracyjnej dokonało się później, w czasach powojennych. I dopiero lata dziewięćdziesiąte ubiegłego wieku, za sprawą biografii „pisarza z Antypodów” autorstwa Bogumiły Żongołłowicz, powoli zaczęły przywracać należną twórcy *Atlantydy* pamięć. Co prawda przypisuje mu się status twórcy drugiej kategorii, jednak nikt inny w takim stopniu jak on nie zajął się równie wnikliwie problemem życia polskiej emigracji w Australii. Pomimo wielu uproszczeń w ocenie wzajemnych relacji społeczności wieloetnicznego pogranicza czy polonocentrycznego punktu widzenia uporczywie towarzyszącego doświadczaniu przez niego migracji warto przywrócić Andrzejowi Chciukowi należne miejsce wśród innych autorów polskiej literatury powstałej na obczyźnie.

⁷³ L. Rydzyńska, *Profesjonalna i moralna odpowiedzialność biografów*, „Archiwum Emigracji” 2002/2003, nr 5/6, s. 395.

FROM ANDRZEJ CHCIUK TO ANDREW SODDELLA

This article recalls the silhouette of an emigre writer, Andrzej Chciuk, who was born in a border city, Drohobych, and from 1951 he settled permanently in Australia. His works began to be published in Poland only after 1989. The author of this article lists the reasons, why it is worth recalling the work of Chciuk. In his novels and journalism, the writer touches on culturally different areas: the border province and the metropolitan metropolis of Melbourne. Although he is considered an artist of medium rank, he contributed significantly to the development of emigre literature in Australia. An interesting approach may also seem to be the way of treating a specific language, the dialect of Lviv as a platform connecting the worlds, cited in the writings of Chciuk.

Andrzej Śnioszek

Donat Kirsch albo zapach zmurszałych *Liści*

Bronić — cóż za szlachetne stanowisko! Zwłaszcza kiedy broni się przegranej sprawy, broni się kogoś lub czegoś niejako wbrew sobie, na przekór rozsądkowi, z całą świadomością, jak beznadziejny i jałowy to wysiłek.

Postawa tego typu wydaje się charakterystyczna dla osobników nie-dojrzałych, trąci naiwnością i regresem ku dzieciństwu¹.

Satysfakcję sprawiały mi rzadkie chwile odwetu marginesów na tekście głównym. Wiedziałem, że marginesy ostatecznie zostaną pozbawione głosu, że tak naprawdę nie mają one dla nas większego znaczenia, a przynajmniej — tekst główny jest dla nas nierównie ważniejszy. Nie wierzyłem, by można go było przekreślić, by można mu było zaprzeczyć. Mogłem sympatyzować ze Spartą, ale wiedziałem, że znacznie więcej zawdzięczamy Atenom. Wiedziałem jednak, już wtedy wiedziałem, że Ateny to nie wszystko².

Czego warto bronić? Pisarzy zapomnianych, ciekawych, przysłoniętych sztywnymi hierarchiami, wypartych z rynku przez głośnie kariery i rozdmuchane sławy. Pisarzy spoza ukształtowanych na nowo, restrykcyjnych centrów. Prawa do zabawy w krytykę literacką. Czytania. No, także pisanie³.

Doktorant jest nie tylko badaczem *in statu nascendi*, ale też człowiekiem. Człowiek, jak wiadomo, często ulega silnym emocjom. Nie zawsze można przeprowadzić chłodną analizę, używając profesjonalnych

¹ D. Nowacki, *Banalizm jest dobry na wszystko!*, „FA-art” 1998, nr 1–2, s. 11.

² K. Uniłowski, *Moja książka zbójecka*, „FA-art” 1998, nr 4, s. 12.

³ I. Iwasiów, *Odłożeni na półki, czyli coś innego*, „FA-art” 1997, nr 4, s. 6.

narzędzi. Dlatego w pewnych sytuacjach lepsze jest milczenie. Jak tu jednak milczeć o „zamarłych” pisarzach? Przecież chodzi o to, by ich „obudzić” (albo, mówiąc wprost, „odkurzyć”), niechby tylko dla wąskiego grona ambitnych czytelników. Tak, z jednej strony rzeczywiście o to chodzi, ale z drugiej — sprawa należy do wielce delikatnych. Pisarstwo naukowe zakłada dystans badacza do przedmiotu analizy, podczas gdy, moim zdaniem, nie sposób osiągnąć wymaganej odległości w — na ogół wyjątkowo intymnym — obcowaniu z zapomnianym dziełem zapomnianego pisarza. Z tej perspektywy o wiele łatwiej napisać rzetelną rozprawę na temat chociażby Gombrowicza. W jego przypadku intymność jest już pogodzona z arcybogatą literaturą przedmiotu. Tutaj nawoływanie do milczenia musi śmieszyć, szczególnie gdy się pamięta, że chyba każdy aspekt jego biografii i twórczości został wielorako obejrzany i przebadany. Zresztą rzecz nie sprowadza się jedynie do znakomicie prosperującej gombrowiczologii. W grę wchodzi też, a może przede wszystkim, rozmaite subtelności, jak na przykład liczba rąk, do których na co dzień książki Gombrowicza trafiają. Często nawet nie można ich zdobyć: w bibliotekach są wypożyczone bądź zarezerwowane, w księgarniach — wykupione. I bardzo dobrze, oczywiście w pełni zasługują na taki los. Ale gdzieś obok, na sąsiednich półkach, stoją książki, do których nikt nie zagląda, pokryte kurzem, przesiąknięte tym dziwnym zapachem długiego nieotwierania. Czy ktoś tu ma do kogoś pretensje o cokolwiek? Skądże! Po prostu: Gombrowicz da sobie radę, wszak rzadko bywa na miejscu, wciąż w ruchu, w obiegu. Innym trzeba pomóc, trzeba ich „wyciągać za uszy”, przedstawiać czytelnikom na różne sposoby. A wszystko to bez większej nadziei, że cokolwiek ulegnie zmianie, że ten zapach w końcu straci intensywność.

W przypadku zapomnianych książek miłość od pierwszego wejrzenia może oznaczać zachwyt spłowiałą okładką lub tajemniczo brzmiącym nazwiskiem autora bądź tytułem. Często ważną rolę odgrywają okoliczności tego pierwszego spotkania. Oto na stoliku nocnym w pokoju bliskiej osoby leży książka, która intryguje, ale nie budzi żadnych skojarzeń. Albo lepiej: leży na podłodze, w półcieniu, za stolikiem, a my dostrzegliśmy fragment tytułu. To nie początek filmu inspiro-

wanego malarstwem Edwarda Hoppera. Coś takiego może się przytrafić nawet poloniście. Na tym etapie nie zawsze decydują walory artystyczne. Co więcej, nierzadko zwlekamy z jej otwarciem. A co, jeśli rozczaruje? Na to akurat jest już za późno. Odtąd bowiem, o ile wyróżnia nas postawa dostatecznie sentymentalna, książka nie da nam spokoju.

Cóż, nie będę dłużej ukrywał: opowiadał tu swoją historię. I dostrzegam w tym rażącą niestosowność. Jednak kontestując kryteria naukowego rygoryzmu, walczę o prywatne *decorum*, zgodność tekstu z siłą doznania, któremu tyle zawdzięczam. To doznanie było fundamentem budowy alternatywnego kanonu. On z kolei zaprowadził mnie do alternatywnych historii, dla których wciąż brakuje miejsca w uznanych podręcznikach i opracowaniach. W tym zakresie pomocna może się jednak okazać „historia ratownicza”. Jej zadania opisała w „programowym” szkicu Ewa Domańska. W ujęciu badaczki „historia ratownicza” stanowi między innymi

multidyscyplinarne podejście w badaniach przeszłości, którego zasadniczym zadaniem jest odnajdywanie, odzyskiwanie, zachowywanie i udostępnianie nieistniejących, pomijanych lub wypartych w wielkiej Historii i często zapomnianych przeszłości oraz dokumentacja ich różnych śladów⁴.

Analogiczne postulaty wobec zapoznanych obszarów historii literatury wysunął Tomasz Burek. W tekście *Jaka historia literatury jest nam potrzebna?* pisał:

Jednym z pierwszoplanowych zadań na serio pomyślanej historii literatury będzie bowiem zadanie rewindykacyjne i rekonstrukcyjne. Rozumiem przez nie zgodną z prawdziwym stanem rzeczy hierarchizację, wydobywanie na światło dzienne, przywrócenie — zachwianych, jeśli nie wręcz zniwelowanych, spłaszczonych, pomyślonych lub zagubionych, a także celowo odwróconych i zmiastyfikowanych: w szkole, na uniwersytecie, w środkach masowego przekazu, w instytucjach wydawniczych i w praktyce recenzenckiej — hierarchii wartości. Od krytycznej rewizji i destrukcji kanonów wymyślonych na siłę i sztucznie utrzymywanych przy życiu powinna prowadzić droga do formowania nowych

⁴ E. Domańska, *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5, s. 13.

kanonów lektury i odnowionych możliwości rozumienia, do znacznie poszerzonego pola swobodnych poszukiwań i wyborów spośród bogactwa wartości literackich⁵.

* * *

Książką, która spoczywała w pokoju na nocnym stoliku, były *Liście croatoan* Donata Kirscha. Nieodgadnione mechanizmy wyrzucania poza nawias tego autora i jemu pokrewnych sprawiły, że na debiutancką powieść Kirscha można trafić niemal wyłącznie za wstawiennictwem cudownych zrządeń losu. Dalszych cudów potrzeba, by odszukać rzetelne informacje o autorze. A rzetelne to przecież... Wikipedia! Wówczas gdy podnosiłem z ziemi brudnozieloną obwolutę *Liści...*, nie było jeszcze hasła o Kirschu (nie wspominając o tradycyjnych encyklopediach czy leksykonach pisarzy), powstało ono kilka miesięcy później. Co to za pisarz, o którym nie wspomina Wikipedia? Na pewno ułomny. Czyżby samouk jakiś? Chociaż ze skrzydełka okładki wynikało, że zdobył nagrodę w konkursie na debiut powieściowy. Ta wzmianka stała się punktem wyjścia do dalszych poszukiwań, wertowania tomów Polskiej Bibliografii Literackiej, nieskończonych zasobów internetu. Wynik kwerendy nie przyniósł jednak satysfakcji, co więcej, zaowocował trudnym do zdefiniowania smutkiem. Oto czterdzieści lat temu rzeczywiście był ktoś taki, zdobył trzecią lokatę w pamiętnym konkursie „Czytelnika”, ale też Nagrodę im. Wilhelma Macha. Przez kilka lat jego nazwisko pojawiała się w dyskusjach o tzw. młodej prozie lat siedemdziesiątych, ze szczególnym uwzględnieniem „rewolucji artystycznej” Henryka Berzezy. Tu nagle ślad się urywa, by na początku lat dziewięćdziesiątych na chwilę rozbłysnął⁶ — i znowu przepaść. Później rozbłyska raz jeszcze,

⁵ T. Burek, *Żadnych marzeń*, Londyn 1987, s. 33.

⁶ W numerze 7. „Twórczości” z 1993 roku ukazały się fragmenty powieści *Pasaż* oraz szkic interpretacyjny autorstwa Barbary Robakiewicz, poświęcony debiutowi Kirscha — *Liściom croatoan* (zob. późniejsze wydanie książkowe tego szkicu: B. Robakiewicz, *Liście*, Warszawa 2012).

już w nowym wieku⁷. Całość ze wszech miar enigmatyczna, a zarazem przynębiająca⁸.

Wspominając o mechanizmach, które „zmiotły” z czytelniczej świadomości dorobek licznych debiutantów lat siedemdziesiątych, nie sposób pominąć zamieszania wokół diagnoz i postulatów krytycznoliterackich Henryka Berezy⁹. Byłoby jednak przesadą uznać, że za obecnym statusem tamtej twórczości, a zwłaszcza interesującego mnie najżywiej Donata Kirscha, stoją wyłącznie czynniki wobec niej zewnętrzne, nierzadko, jak można by sądzić, o charakterze politycznym. Przecież Kirsch wydał zaledwie jedną powieść, opublikował parę opowiadań i szkic charakteryzujący sytuację autorów, którzy debiutowali w ósmej dekadzie. A już na początku lat osiemdziesiątych wyjechał z Polski, na długi czas tracąc kontakt z rodzimym życiem literackim. To wręcz modelowe warunki zamierania, tym bardziej że Kirsch pozostał wierny nieprzystępnej dla „masowego” czytelnika poetyce. Nie powstają nowe utwory, które mogłyby „ocieplić” jego wizerunek w oczach odbiorców o gustach bardziej tradycyjnych. Zresztą nie powstają żadne utwory, a przynajmniej nic o tym — z „oficjalnej” faktografii — nie wiadomo. Wydany w 2006 roku *Pasaż* Kirsch napisał jeszcze w latach siedemdziesiątych. Podobnie opowiadania, które tworzą najnowszy zbiór,

⁷ W 2006 roku wydana została druga powieść Kirscha, *Pasaż*. O książce pisali m.in. Dariusz Nowacki, Leszek Szaruga i Janusz Termer.

⁸ Najwięcej informacji o autorze *Liści croatoan* przynosi studium *Donat Kirsch — historia pisarza, który nie chce pisać* Andrzeja Kanclerza. Kanclerz opiera się w dużej mierze na prywatnej korespondencji z Kirschem. Takie postępowanie „usprawiedliwia” wspomniany już koncept historii ratowniczej, która sankcjonuje liberalizację nastawienia do materiału faktograficznego. Tekst Kanclerza można znaleźć w internecie: https://www.gnosis.art.pl/e_gnosis/ksiazki_stare_i_nowe/kanclerz_kirsch01.htm (dostęp: 25.06.2017). Również w moim przypadku remedium na ubóstwo bibliograficzne było nawiązanie kontaktu (za pośrednictwem poczty elektronicznej) z pisarzem. Owocem wielomiesięcznej korespondencji jest wywiad opublikowany na łamach kwartalnika „eleWator” (zob. *Nie mogło być inaczej. Z Donatem Kirschem rozmawiają Klaudia i Andrzej Śnioszkowie*, „eleWator” 2017, nr 1, s. 131–136).

⁹ Na ten temat zob. np. Z. Ziątek, *Misja odnowienia polskiej prozy (O krytyce Henryka Berezy)*, w: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Krytycy*, red. A. Brodzka-Wald, T. Żukowski, Warszawa 2003, s. 287–317.

*Chronologia borealna*¹⁰. Zatem wszystkie teksty artystyczne pochodzą z „okresu polskiego”. Okres ten zwieńczyło ukazanie się *Elaboratu*¹¹, tuż przed ogłoszeniem stanu wojennego.

* * *

Nie chcąc być posądzonym o natrętą i nieuzasadnioną apologię postaci Donata Kirscha, pragnę oświadczyć, że dostrzegam słabości jego dzieła. Jednak — urodzony w końcu lat osiemdziesiątych — nie jestem już w stanie tych słabości nazwać. Nie mam nawet dość odwagi, by je wskazać¹². Wydaje się, że Kirsch był jednym z tych, którzy doprowadzili literaturę do granic literackości, ale w dawnym, przebrzmiałym sensie. Czyżby ostatni krzyk odchodzącego modernizmu (o neoawangardowej proveniencji¹³)? Wówczas jeszcze niepozbowionego wiary, którą miał pogrzebać postmodernizm¹⁴.

W zakresie egzemplifikacji typowych zarzutów wobec literatury spod znaku „absolutnej ambicji”¹⁵, której czołowym reprezentantem był Donat Kirsch, z pomocą przychodzi Zbigniew Irzyk. W szkicu *Błazenady*

¹⁰ D. Kirsch, *Chronologia borealna*, Warszawa 2017. Ponadto autor pracuje nad redakcją kolejnych tekstów (również powstałych w ósmej dekadzie), które planuje wydać w dwóch zbiorach (*Państwa miasta* oraz *Bellatrix*).

¹¹ D. Kirsch, *Elaborat. Debiuty lat siedemdziesiątych*, „Twórczość” 1981, nr 9.

¹² Kryzys mocno ugruntowanego rozróżniania pomiędzy tym, co dobre, a tym, co złe, dotyczy również literatury.

¹³ O cechach charakterystycznych prozy neoawangardowej pisał m.in. Lech Budrecki (zob. L. Budrecki, *Kryzys neoawangardy i literatura wyczerpania*, „Twórczość” 1992, nr 12, s. 77–84).

¹⁴ W każdym ze znaczeń tego terminu, co wskutek osobliwej kontaminacji przysłużyło się zrewolucjonizowaniu światopoglądu, również (a z punktu widzenia niniejszych rozważań — przede wszystkim) poprzez demitologizację charakterystycznej dla modernizmu autonomii literatury.

¹⁵ W ten sposób Konrad C. Kęder określa twórczość pisarzy kojarzonych z Henrykiem Berezą, przeciwstawiając im „produkcję absolutnej asercji”, czyli autorów prozy małych ojczyzn. Zob. K.C. Kęder, *Wszyscy jesteście postmodernistami. Tekst o prozie*, w: tenże, *Wszyscy jesteście postmodernistami! Szkice o literaturze lat dziewięćdziesiątych XX w.*, Katowice 2011, s. 99–101 (podrozdział *Między absolutną asercją a absolutną ambicją*).

Irzyk wystąpił z pozycji obrońcy literatury „do czytania”, spójnej, przystępnej, w starym, dobrym guście. Nie pozostawił „suchej nitki” na wielu debiutantach lat siedemdziesiątych, w sposób szczególnie piętnując mniemane wynaturzenia *Liści croatoan*. Najpierw jednak przywołajmy początkowy, jakże znamienity fragment:

Skoro realizm powieściowy i jasne pisanie nie są modne, przeżyły się, skoro nie stworzymy nowej *Lalki* czy nowych *Nocy i dni*, bo na to nie pozwala nam dzisiejsza świadomość literacka, a przede wszystkim ubożuchna skala talentu, skoro eksperymentują Buczkowski, Parnicki, Kabac i inni, chociaż jeszcze nie sprawdziliśmy się, czy w ogóle potrafimy pisać gramatycznie — eksperymentujemy. Bądźmy oryginalni za wszelką cenę. Popisujemy się igraszkami formalnymi. Piszmy tak, żeby nikt nas nie rozumiał. Z naszych słabości uczynmy program intelektualny i artystyczny. Swoiste wyznanie wiary. Nowe Confiteor. To nic, że nasze książki nie mają sensu, są nudne, nie do czytania, ubogie językowo, kalekie kompozycyjnie. O to nam właśnie chodzi¹⁶.

W dalszej części tekstu Irzyk ucieka się do wygodnej i skutecznej strategii ośmieszania autora przez wrywkowe przytaczanie fragmentów jego tekstu (mających świadczyć o kompromitacji), które co jakiś czas opatruje złośliwym komentarzem. W ten sposób całkowitym zgółą nieporozumieniem okazują się utwory m.in. Marka Sołtysika, Janusza Andermana, a już apogeum niesmacznych kuriozów — proza Donata Kirscha. Niestety słabość argumentacji prowadzi Irzyka do niechlujnego cytowania (!) oraz innych przejawów ostentacyjnej nieznamajomości inkryminowanych książek. Dość powiedzieć, że Dawid, główny bohater *Liści croatoan*, staje się tu Danielem¹⁷...

Zacytujmy kilka zdań, którymi Irzyk scharakteryzował postawę twórcą Donata Kirscha:

Oto wreszcie narodził się nowy Przybyszewski i Radiguet w jednej osobie. W porównaniu z tym utworem książki Andermana, Ogińskiego czy Sołtysika załóżnie błędną, wydają się czytankowo klarowne. W całej naszej literaturze powojennej nie było i chyba szybko nie będzie drugiej pozycji równie „młodopolskiej”, równie silnie nawiązującej do najgorszych wzorców literatury ma-

¹⁶ Z. Irzyk, *Błazenady*, w: tenże, *Królestwo literatów*, Warszawa 1978, s. 131.

¹⁷ Tamże, s. 139.

nierystycznej fin de siècle'u, stanowiącej osobliwe połączenie właśnie złego Przybyszewskiego z wynaturzonym Radiguetem. O ile bowiem w książkach jego rówieśników [...] istnieje jeszcze pewien szczątkowy dystans do samych siebie i wątlutki związek z życiem poprzez groteskę, czarny humor, jakiś jeszcze niewielki szacunek dla słowa i kompozycji powieściowej — tutaj wszystko dzieje się w jednej wielkiej histerycznej ekstazie, w jakimś somnambulicznym opętaniu¹⁸.

Irzyk atakuje eksperymentalną prozę debiutantów lat siedemdziesiątych z pozycji tzw. zdrowego rozsądku. Ów rozsądek afirmuje tylko ten rodzaj twórczości, który nie stawia „mocom poznawczym” odbiorcy żadnego oporu. W takim ujęciu godne uwagi jest wszystko to — i tylko to — co zgadza się z przeświadczeniami „dobrodusznego” czytelnika. Dobroduszeństwo zaś polega na sprzyjaniu umiarkowanym odmianom realizmu, innymi słowy: konwencjom wypracowanym w XIX wieku, kiedy sztuka była jeszcze „dla ludzi”. Tymczasem „błazenady” w rodzaju utworów Sołtysika i Kirscha, w związku z ich nieoczywistością i nieprzewidywalnością, stały się wrogiem numer jeden anachronicznie zorientowanego krytyka.

Broniąc prozy innowacyjnej przed podobną napastliwością, warto odwołać się do artykułu Krzysztofa Uniłowskiego pod pełnym nadziei tytułem *Po co czytać „pisarzy trudnych”*? Zdaniem autora w sytuacji, gdy lektura nie przysparza czytelnikowi żadnego kłopotu, czyta on *de facto* o sprawach dobrze sobie znanych. A zatem... książka w ogóle nie jest mu potrzebna:

Czyta się tym lepiej (przyjemniej), im mniej do czytania! Dobrze czyta się teksty, które okazują się na tyle bliskie tekstowi naszej „wiedzy o świecie”, że można je utożsamiać z tym ostatnim. W ten sposób absolutyzujemy swoją „wiedzę o świecie” (która, rzecz jasna, obejmuje również kompetencję literacką), czyniąc zeń tekst jedyny i wystarczający. Depersonalizujemy akt czytania i osobę czytelnika. Oto ideał: usunąć (na margines) utwór, czytelnika i samą lekturę. Dobra lektura to taka, której nie trzeba czytać, albowiem już ją przeczytaliśmy. Lektura „trudna” nie jest więc żadnym szczególnym przypadkiem, ekstremum czy dewiacją. Jest po prostu lekturą. Pozwala ona w pierwszym rzędzie odkryć sam tekst, jego — chciałoby się rzec — fizyczny wymiar. Po drugie, zainicjować

¹⁸ Tamże, s. 138–139.

inny jeszcze tekst, tekst naszej lektury (który oczywiście również ma jak najbardziej fizyczny wymiar — tekst jest pracą!)¹⁹.

W innym miejscu Uniłowski, jak mogłoby się wydawać, odpowiada Irzykowi, ujawniając źródła jego postawy krytycznej:

Pamiętajmy, iż tzw. wiedza o świecie, do której odwołuje się czytający, sama w sobie jest tekstem. Kłopoty w lekturze pojawiają się wówczas, kiedy nie sposób nawiązać stosownej relacji między tymi dwoma tekstami, tekstem utworu oraz „wiedzy o świecie”. Gdy nasza „wiedza o świecie” nie może odegrać roli metatekstu, wówczas zrywamy czytelniczy kontrakt, wysuwając wobec utworu zarzuty niespójności, niezrozumiałości, estetyzmu, efekciarskiego naruszania konwencji bez zastąpienia znanych nam reguł innymi, równie łatwymi do rozpoznania, a zapewniającymi analogiczną satysfakcję poznawczą, estetyczną itd.²⁰

* * *

Do tej pory nie wyjaśniłem jednak, co takiego — poza brzmieniem nazwiska, tytułu i zapachem — decyduje o szczególnej wartości prozy Donata Kirscha. Dlaczego ten akurat „pisarz trudny” — już ze względów mniej sentymentalnych, a bardziej profesjonalnych — zasługuje na obronę przed zamieraniem (a więc również przed samym sobą)? Otóż twierdzę, zaledwie sygnalizując możliwą analogię, że najbardziej wartościowe „momenty” dzieła Kirscha (do których zaliczam zwłaszcza debiutanckie *Liście croatoan*) pochodzą z „ducha” jedynej w swoim rodzaju poezji Saint-Johna Perse’a²¹. Istotę złożonego odbioru zdumiewających przejawów wyobraźni francuskiego noblisty trafnie ujęła Aleksandra Olędzka-Frybesowa:

Czytelnik, olśniony bogactwem defilujących metafor, odniesień, obrazów, jest zarazem skazany na nie-nadążanie, nie-odczytanie ich do końca. Jak, przykła-

¹⁹ K. Uniłowski, *Po co czytać „pisarzy trudnych”?*, „FA-art” 1997, nr 4, s. 17.

²⁰ Tamże, s. 16.

²¹ O inspiracji twórczością Perse’a wspominał sam Kirsch w naszej korespondencji (do wglądu).

dowo, zobaczyć „zielony banyan deszczu” nie widząc korzeni tego drzewa, opuszczających się pionowo z gałęzi do ziemi niby grube, niemal dotykające strugi nawałnych deszczy. [...] Niejedno zestawienie odbierane przez nas jako dziwność ma dla autora oczywistość własnego doświadczenia [...]. Zza pięknie brzmiących słów tylko mgliście przeziera czasem konkretny przecież desygnat²².

Twórczość obu autorów — a ściślej: opór, który stawiają ich teksty — uczy, że wysiłek interpretacyjny, polegający na wszechstronnej erudycji, jak najbardziej może, ale nie musi być jedynym sposobem i celem lektury, nawet jeżeli odbywa się ona w przestrzeni akademii²³. Tym samym staję w obronie „lektury intensywnej”, dobitnie scharakteryzowanej przez Gilles’a Deleuze’a: „[...] coś zaskoczy albo nie. Nie ma tu nic do wyjaśnienia, rozumienia, nie ma nic do interpretowania. To jest jak przepływ prądu”²⁴.

W przypadku mojego spotkania z Donatem Kirschem — począwszy od zachwyty obwołutą *Liści croatoan* — „coś zaskoczyło”. Nadal nie wiem (tak naprawdę) co ani w jaki sposób.

* * *

Kiedy zwierzyłem się Kirschowi ze swej fascynacji jego zapomnianym dorobkiem, odpowiedział:

Nie jestem dobrym obiektem fascynacji, ponieważ jest to inwestycja z góry skazana na stratę. Moje istnienie literackie zdążyło się bardzo oddalić od episteme

²² A. Olędzka-Frybesowa, *Saint-John Perse — poezja poza czasem i na czasie*, „Literatura na Świecie” 1995, nr 11–12, s. 345–346.

²³ Akademia zdaje się faworyzować inny typ lektury, o którym Deleuze pisze: „Czasem traktujemy książkę jak skrzynię, która ma jakieś wnętrze. Wyruszamy w poszukiwanie ukrytych w niej znaczeń, by następnie, jeśli jesteśmy dostatecznie perwersyjni czy zepsuci, dobrać się do znaczącego (*signifiant*). Następna książka okazuje się inną skrzynią, która tkwi w poprzedniej albo ją zawiera. Komentujemy, interpretujemy, żądamy wyjaśnień, piszemy w nieskończoność księgę ksiąg” (zob. przyp. nast.).

²⁴ G. Deleuze, *Negocjacje 1972–1990*, przeł. M. Herer, Wrocław 2007, s. 21.

dni dzisiejszych, i jest gdzieś wśród modalnych ścieżek niespełnionych rzeczywistości. Te światy, dla których pisałem, już nie zaistnieją²⁵.

Czy jednak należało pójść za radą pisarza? Wszak „Tylko przegrany może mieć zdrowy pogląd na naturę rzeczy”²⁶.

* * *

A może „ostatni będą pierwszymi” (Mt 20,16)?

DONAT KIRSCH OR THE SMELL OF ROTTEN LEAVES

The present article takes up two threads. On the one hand it describes the role of the hardly perceptible, apparently unimportant coincidences which appear in process of discovering forgotten books. In this case even the scent or the colour of cover can have a decisive impact. On the other hand the article is an attempt to remind of the biography and literary output of Donat Kirsch — a writer who was active mainly in the nineteen seventies and whose unique prose of neo-avantgarde provenance deserves to be ‘rediscovered’ and to become known among a wide circle of readers.

²⁵ Z prywatnej korespondencji (do wglądu).

²⁶ N.G. Dávila, *Scholia do tekstu implicate*, przeł. K. Urbanek, Warszawa 2014, s. 961. Gdy piszę te słowa, w kraju dzieją się rzeczy zupełnie nieprawdopodobne. Oto Przemysław Kaliszuk z Lublina obronił rozprawę doktorską „*Nowa*” proza lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych wobec późnej nowoczesności. W obrębie „nowej” prozy poczesne miejsce zajmują „rewolucjoniści” Berezy (a wśród nich Donat Kirsch). Czyżby za sprawą Kaliszuka dokonały się w końcu trwalsze rewindykacje? W opinii recenzenta (Dariusz Nowacki) lubelski badacz „napisał rzecz ważną i wartościową, w niektórych aspektach [...] prekursorską i na swój sposób «wywrotową», gdyż wymuszającą na znawcach polskiej prozy drugiej połowy XX wieku przemyślenie dotychczasowych stanowisk”, <http://phavi.umcs.pl/at/attachments/2017/0510/131655-recenzent-1.pdf> (dostęp: 25.06.2017).

Klaudia Śnioszek

Gdyby nie autotematyzm...
Przypadek Stanisława Czycz

Nie mamy aż tak wielkiej literatury, by pozwolić
sobie na zapomnienie o kimś takim jak Stanisław
Czycz. A jednak to robimy. Pewnie nasza literatura
ma sklerozę. Nadzieja w młodych, którzy jej nie mają.

Leszek Bugajski

1.

„Trzeba przywoływać [...] polskie «arcydzieła nieznane», arcydzieła chybione, problematyczne, wspaniałe etiudy i prologi bez oczekiwanych kontynuacji, pomysły zaprzepaszczone, hipotezy arcydzieł”¹ — nalegał niespełna czterdzieści lat temu Tomasz Burek, domagając się nie tylko zrewidowania obowiązującego wówczas kanonu lektur, ale — przede wszystkim — namysłu nad sposobem uprawiania historii literatury:

należy zwracać uwagę nie tylko na historię postępującego naprzód rozumienia, lecz w tym samym stopniu na historię niezrozumienia. Kreślić więc trzeba zarówno dzieje fałszywego rozgłosu, obnażać „genezę produkcji i chwały” takich lub innych pisarzy, jak i pokazywać nawarstwione przeszkody, koleiny i hamulce w czytaniu i rozumieniu innej grupy pisarzy. Nie zapominać o lukach w pamięci, o eliminowaniu szeregu wybitnych utworów z życia literackiego i ze świadomości zbiorowej. Pisać, jednocześnie, historię książek nie przeczytanych, nie doczytanych albo źle — bez aktu miłosnego wnikięcia i penetracji — przeczytanych. Widzieć w historii literatury polskiej nie tylko dramat tworzenia, ale także dramat lektury².

¹ T. Burek, *Jaka historia literatury jest nam dzisiaj potrzebna?*, Warszawa 1979, s. 28.

² Tamże.

Apel Tomasza Burka był równie szlachetny, co utopijny, wszak krytyk wzywał (nas, literaturoznawców) do głoszenia (czegoś na kształt) prawdy, a ta z kolei jest tyleż niewygodna, co po prostu nieosiągalna... Takiej historii literatury, jaką chciał zobaczyć Burek, nie da się opowiedzieć, mimo to warto próbować, nawet ze świadomością wpisanej w tę heroiczną próbę donkiszoterii.

Widząc w historii literatury polskiej zarówno dramat tworzenia, jak i dramat lektury, chciałabym się upomnieć o Stanisława Czyczę. Nie jest to pisarz całkiem zapomniany, ale — moim zdaniem niesłusznie — błąka się po obrzeżach „głównego nurtu” (a właściwie tuż poza nim). Dość powiedzieć, że jego nazwisko nie pojawia się ani razu w ogromnym *Słowniku literatury polskiej XX wieku*. A przecież był on jednym z najwybitniejszych przedstawicieli tzw. pokolenia „Współczesności” (które również zmierza ku marginesom pamięci), chociaż od początku znacznie odstawał od swoich rówieśników nie tylko postawą poetycką, ale i rozleglejszą perspektywą literacką³. I mimo że nie pisał zbyt wiele (pozostawił po sobie dwa tomy poezji⁴, trzy zbiory opowiadań⁵, dwie powieści⁶ oraz jeden niezwykle kłopotliwy w recepcji scenariusz⁷), to przecież wzbudzał uznanie największych: Wyki, Głowińskiego, Kwiatkowskiego, Burka, Komendanta, Berezy, Iwaszkiewicza.

Co więcej, Czycz czterokrotnie wkraczał do świata literackiego, z czego co najmniej trzy „inicjacje” spowodowały znaczny rozgłos. Najgłośniejszym echem odbił się oczywiście debiut prozatorski pisarza — *And*, opowiadanie z kluczem⁸. Kilka lat wcześniej na łamach „Życia Literackiego” Czycz, zaanonsowany przez Ludwika Flaszena, zaistniał

³ Zob. K. Gąsiorowski, *W belkocie i rzeźbach ciemna*, „Poezja” 1980, nr 7.

⁴ *Tła* (1957); *Berenais* (1960).

⁵ *Ajol* (1967), później przedrukowany z poprawkami Czyczę jako *Ajol i Laor* (1996); *Nim zajdzie księżyc* (1968); *Nie wiem co ci powiedzieć* (1983).

⁶ *Pawana* (1977); *Nie wierz nikomu. Baza* (1987), przedrukowana ostatnio (2016) wraz z niepublikowanymi fragmentami *Nadbudowy*, drugiej części powieści.

⁷ *Arw* (2007).

⁸ W *Andzie*, wydrukowanym w trzecim numerze „Twórczości” z roku 1963, zostały opisane nie tylko ostatnie godziny życia Andrzeja Bursy. Czycz rozlicza się tam również — bezlitośnie — ze środowiskiem literackim ówczesnej epoki.

w słynnej *Prapremierze pięciu poetów* (obok Mirona Białoszewskiego, Zbigniewa Herberta, Bohdana Drozdowskiego i Jerzego Harasymowicza)⁹. Ale wszystko zaczęło się od dosyć niezwykłych okoliczności, w jakich autor *Anda* został przyjęty do Koła Młodych Pisarzy w Krakowie:

W latach 70. krakowscy młodzi literaci z rozbawieniem opowiadali sobie historyjkę z lat 50. o tym, jak chłopak z Krzeszowic znalazł w pociągu przepisane przez kogoś wiersze Czesława Miłosza. Nie rozpoznał autora i uznał, że może je zaprezentować jako własne. Zaniósł je do krakowskiego oddziału Związku Literatów Polskich, gdzie stosowna komisja bez trudu odkryła, że prawdziwym autorem jest pisarz wówczas wyklęty. Wywalono więc kandydata na poetę za drzwi, bo po pierwsze, nie można go było przyjąć do związku na podstawie cudzych wierszy, a po drugie, podejrzewano go o polityczną prowokację. Kandydat się wściekł, pomyślał: to ja wam jeszcze pokażę. Wrócił do Krzeszowic i po roku przyniósł pakiet wierszy napisanych przez siebie. Oszołomił komisję i został członkiem Koła Młodych ZLP, a potem wybitnym pisarzem¹⁰.

Mimo dobrze wróżących początków Stanisław Czycz utkwiał na drugim planie, dość konsekwentnie wykluczany przez historię (literatury). Wprawdzie od czasu do czasu odnotowujemy renesans pisarza..., ale za każdym razem jedynie chwilowy. Kiedy niedługo po śmierci autora *Anda* Adam Wiedemann pytał (retorycznie) na łamach „Tygodnika Powszechnego”: „Czy czyta pani Czycza? Czy Czycza pani zna?...”, można było mieć nadzieję, że „pewne koncerty zaczynają się gdy instrumenty są już odłożone”¹¹. Pojawiło się kilka książek (nie tylko reedycji utworów pisarza, ale także monografii naukowych), zaczęto organizować krzeszowickie festiwale Czycza (połączone z sesjami krytycznoliterackimi), zorganizowano nawet konkurs poetycki jego imienia. Owszem, zrobiło się o Czyczu trochę głośniejsze, ale dzisiaj, po przeszło dwóch dekadach od jego śmierci, widzimy, że wszelkie działania miały charakter niszowy. I już nawet Adam Wiedemann, recenzując najnow-

⁹ Zob. L. Flaszen, *Stanisław Czycz*, „Życie Literackie” 1955, nr 51, s. 5.

¹⁰ L. Bugajski, *Staszek Czycz i zwykłe życie*, „Newsweek” 2012, nr 29.

¹¹ S. Czycz, *Jeszcze*, w: tenże, *Wiersze wybrane*, Poznań 2014, s. 119.

sze wydanie powieści *Nie wierz nikomu*, „nagle łapie się na tym, że to pewnie ostatnie słowa, jakie o Czyczu pisze”...

Znaczące, że właściwie każdy, kto się Stanisławem Czyczem zajmuje, szuka przyczyn „zamierania” tego pisarza, jakby podświadomie wyczuwając w tym fakcie coś wysoce niestosownego. Zdaniem Tomasz Burka Czycz był sam sobie winien, gdyż w szczytowym momencie kariery — o ile o czymś takim w ogóle można w jego przypadku powiedzieć — „ten obiecujący pisarz odsunął się na ubocze, nie dbał o popularność, pisał jakby z oporami, oszczędnie i niechętnie, i publikował rzadko”¹². Zatem niejako na własne życzenie „pod względem rozgłosu i powodzenia dał się zdystansować wielu swoim rówieśnikom, nieraz skromniej w talenty uposażonym, a nawet pisarzom młodszym”¹³. Rzecz jasna Czycz nie zrobił tego celowo — ze wspomnień znajomych i przyjaciół pisarza wyłania się obraz człowieka, który chociaż chętnie mówił o literaturze, na temat własnego pisarstwa wołał milczeć. Jednak teza, jakoby nieśmiałość pisarza miała wpływ na jego popularność, jest nieco wątpliwa, szczególnie że autor *Anda* nie tworzył w czasach, w których miarą sukcesu bywa liczba zdobytych lajków na Facebooku.

Inne zdanie na temat przyczyn zapomnienia twórczości autora *Nie wierz nikomu* miał Przemysław Czapliński — choć on również wskazuje na udział samego Czycz w tym przygnębiającym procesie:

Jego artystyczny nonkonformizm, skrajna konsekwencja w nieliczeniu się z odbiorcą, granicząca z maniactwem wierność powziętemu zamiarowi zrównania życia z zapisem życia, niekonwencjonalność zamieniająca się chwilami w cel samoistny i stawiająca pod znakiem zapytania sensowność komunikacji literackiej (porozumiewania się z bliźnim za pośrednictwem literatury), a może nawet więcej: obracająca się przeciw literaturze i w rezultacie przeciw literatowi, sprawiły, że Czycz otrzymał od historii literatury to, o co zabiegał, czyli osobność, której na imię zapomnienie, miejsce w szufladzie z napisem „eksperymentatorzy”, sekciarską recepcję, z roku na rok coraz wolniej przybywające opracowania na temat twórczości, brak następców, żywszy odbiór ograniczony do

¹² T. Burek, *Ostatni krzyk tamtej młodości*, w: tenże, *Dzieło niczyje*, Kraków 2001, s. 17–18.

¹³ Tamże, s. 19.

wąskiego grona wyznawców — najczęściej należących do tego samego pokolenia, ukształtowanych przez te same czasy, zafiksowanych w kręgu tych samych nierozwiązywalnych dylematów prawdy i ekspresji. Tak, sądzę, że Czycz nie spotkała krzywdy ze strony czytelnika. [...] W końcu czym się tu zachwycać: neurotycznością pisania? maniactwem formalnym? pesymizmem światopoglądowym?¹⁴.

Tezę o nieliczeniu się Czycza z odbiorcą bardzo przekonująco zakwestionowała Anna Kałuża (jedna z niewielu „reanimujących” pamięć o nim w ostatnich latach)¹⁵; również niektóre z argumentów Czaplińskiego mogłyby posłużyć „wąskiemu gronu wyznawców” do obrony literackiego dorobku autora *Arwa* (choćby artystyczny nonkonformizm czy niekonwencjonalność).

Wszelako nie sposób udzielić jednoznacznej odpowiedzi na pytanie o co najmniej dziwną recepcję tej twórczości. Znaczącą rolę mogły tu odegrać niesprzyjające okoliczności — gdy czytamy wypowiedzi pisarza o zmaganiach z wydawcami, taki wniosek narzuca się sam. Kwestię tę podnosił również Tomasz Burek, omawiając powieść *Nie wierz nikomu*:

Ta książka, moim zdaniem absolutnie rewelacyjna [...] osobliwym zrzędzeniem losu przyszła omalże nie w porę. Jak pokazuje data jej publikacji — została ogłoszona w przededniu ustrojowego trzęsienia ziemi w Polsce i w ogóle w naszej części Europy, a zarazem, co z literackiego punktu widzenia równie istotne, wtedy kiedy dowodnie się okazało, że wszystkie najwybitniejsze powieści-summy tego pokolenia, do którego Czycz należy, zostały już napisane i prawie bez wyjątku — publikowane [...]¹⁶.

Książka kilka lat „przeleżała” w Wydawnictwie Literackim, co jakiś czas wracając do pisarza, któremu zlecano niekończące się korekty tekstu... Być może sprawa potoczyłaby się inaczej, gdyby Czycz przyjął „ofertę” publikacji w drugim obiegu. Ale tego się już nie dowiemy.

¹⁴ P. Czapliński, *Wszelka osobność*, w: Stanisław Czycz mistrz cierpienia, oprac. K. Lisowski, Kraków 1997, s. 283–284.

¹⁵ Zob. A. Kałuża, *Sposoby na Czycza*, w: S. Czycz, *Wiersze wybrane*, Poznań 2014.

¹⁶ T. Burek, *Ostatni krzyk tamtej młodości...*, s. 19.

2.

Pomimo różnych poglądów badaczy na temat przyczyn zamierania autora *Anda* w czytelniczej pamięci ich pomysły interpretacyjne w wielu miejscach się spotykają. Twórczość krzeszowickiego pisarza ujmowano przede wszystkim jako próbę przekroczenia granicy między sztuką a rzeczywistością. Z jednej strony podkreślano jej „ciemność”, egzystencjalizm, katastrofizm, z drugiej — „trudność” wynikającą z zastosowanych przez pisarza rozwiązań formalnych („mowa żywa”, polifoniczność, symultaniczność). Czyzka przedstawiano jako buntownika, samotnika, neurotyka — niepokodzonego ani ze sobą, ani ze światem, w którym przyszło mu żyć. Jako kogoś, kto — dzięki swej bezkompromisowej szczerości — był w stanie wyrazić „szloch generacji, jej furję, jej spowiedź”¹⁷.

Kilka lat temu nowych „sposobów na Czyzka” szukała Anna Kałuża. Zdaniem badaczki najbardziej doceniane przez powojennych krytyków aspekty poezji autora *Tel* (zapis traumy pokoleniowej, wizyjność, zagadnienia związane z formalną estetyką awangardy) współcześnie nie są już tak „atrakcyjne”. Kałuża proponuje, by spojrzeć na poezję Czyzka z innej perspektywy, zwracając uwagę m.in. na jej surrealistyczny prymitywizm czy polimorfizm¹⁸. Wabiąca to propozycja, jednak czasami warto również wkroczyć na „stare”, choć rzadko uczęszczane ścieżki. Jedną z nich wyznaczył Leszek Bugajski, dostrzegając w twórczości Czyzka „wyrazisty manifest literacki i jednocześnie jego konsekwentną realizację”¹⁹. Przyjrzyjmy się zatem, w jaki sposób prozatorskie *opus magnum* pisarza manifestowało własną literackość.

W *Alu*, opowiadaniu otwierającym *Ajola i Laora*, narracja osnuta jest wokół historii miłosnej, a rozpoczyna ją wspomnianie pierwszych spotkań z ukochaną. Wkrótce jednak dowiadujemy się, że ową retrospekcję sprowokowało antycypowane fiasko znajomości. Bohater przeczuwa, że zostanie porzucony, i obmyśla zemstę. Planuje nie tylko wyprzedzić zamysły kobiety, ale także ją upokorzyć. Ostatecznie triumfuje:

¹⁷ T. Burek, *Moment syntezy*, w: tenże, *Zamiast powieści*, Warszawa 1971, s. 238.

¹⁸ Zob. A. Kałuża, *Sposoby na Czyzka...*

¹⁹ L. Bugajski, *Lot w gwiazdy*, w: tenże, *Poży prozy*, Warszawa 1986, s. 178.

Tak, wszystko odbyło się według moich przewidywań, planu, dałem jej tę kartkę, niech to sobie potem przeczyta, powiedziałem, że wzruszony naszą miłością zawarłem tam całe tej miłości oślepiające światło, był piękny wiosenny wieczór i z maską która ze studiów przed lustrem wydała mi się najodpowiedniejsza na tego rodzaju uroczystość zacząłem recytację: — „a teraz mów, no miałaś mi przecież coś powiedzieć; co? potem?, to ja ci powiem już teraz: mam cię w dupie, wypierdalaj!”²⁰.

Wcześniejsze konfesje bohatera-narratora świadczą jednak o tym, że osobliwe zerwanie zostało „zaprojektowane” również z innego powodu: „[...] na zakończenie tego z nią i zarazem tej com ją sobie naszkicowałem wzruszającej opowieści” (AL, s. 26). To nie jedyny zastanawiający fragment *Ala*. Już na pierwszej stronie narracja zakłócana jest dziwnymi wtrąceniami: „to chyba usuniesz jest głupkowate”, „co mam usuwać gdy mnie rozrzewnia” (AL, s. 19). Trudno stwierdzić, kto prowadzi ten dialog, wyjaśnień trzeba szukać nieco dalej:

było południe miałem czas, przeznaczyłem go na kontemplowanie, i na obmyślenie efektownego zakończenia bo bez słowa trzasnąć w mordę wydało mi się zbyt romantyczne, po jakiejś godzinie kontemplowania przyszło mi na myśl ale jeszcze żaden zamiar że gdyby tak z tej historyjki jakieś wzruszające opowiadanie była ładna i zakończenie ciekawe zacząłem się cofać w jej początek i środek i dalej a może nawet scenariusz filmowy cofałem się dla sprawdzenia czy ładna i rzeczywście i spostrzegłem że wszędzie się w tym cofaniu rozrzewniam (AL, s. 22).

Oto wychodzi na jaw, że powodem miłosnych reminiscencji nie jest złamane serce. Narrator-bohater zastanawia się, czy są one w odpowiedni sposób atrakcyjne dla kogoś z zewnątrz, ocenia ich walory literackie. Co więcej, rozważa nawet ewentualną ekranizację! Spójrzmy:

To spotkanie nie różniło się w moim przynajmniej odczuwaniu od tych paru podświeconych wiosną spotkań poprzednich a jeszcze te same parę saren przebiegło blisko nas i bez pośpiechu i stanęliśmy był słodki ten obrazek, różowiejący wieczór my przytuleni do siebie na skraju lasu i wolno oddalające się same (AL, s. 23).

²⁰ S. Czycz, *Ala*, w: tenże, *Ajol i Laor*, Kraków 1996, s. 156. Dalej jako AL z podaniem numeru strony.

Końcowe fragmenty omawianej części pozbawiają (dobrodusznego) czytelnika złudzeń:

frunąłem gnałem tak szybko, pamiętaj że to są tylko takie notatki do rozwinięcia i usuniesz wszystko co się tu wepchnęło niepotrzebnie, przez te miejsca tak niedawno, na przykład to słowo co ma być na zakończenie jest dość świńskie nieliterackie nigdzie przecież takiego nie czytałeś albo i zostawisz będzie oryginalniej rzecz będzie taka bardziej nowatorska (AL, s. 25–26).

Burzące prostomyślną miłosną narrację wtrącenia stanowią mistrzowską egzemplifikację Czyczowego autotematyzmu. Tu literaturę stawia się ponad życie. W omawianych fragmentach rzetelny opis walki o przetrwanie uczucia został zastąpiony (równie rzetelnym) opisem literackości *in statu nascendi*, raportem z walki o kształt dzieła.

Mamy tu więc do czynienia z tym, co przy okazji rozważań dotyczących powieści autotematycznych omawiał Michał Głowiński — z sytuacją, w której utwór nie tylko relacjonuje wydarzenia, ale jest również wyznaniem na temat genezy powieści, ujawnieniem psychologicznego mechanizmu jej tworzenia. Dzieło pokazuje także, „jak drobne fakty życia codziennego, wspomnienia, okruchy przeszłości układają się w powieściową fikcję, jakie są wewnętrzne i zewnętrzne bodźce jej konstruowania”²¹.

W *Alu* nie ma mowy o chronologii czy logice zdarzeń, stosunek bohatera do czasu ma charakter anormalny — ten przedstawiony w opowiadaniu jest czasem wewnętrznym narratora, wskutek czego odbiorca tekstu nie wie, co jest opisem świata zewnętrznego, a co skojarzeniem, halucynacją, wyobrażeniem opowiadającego. Ujawnia się tu jedna z największych Czyczowych obsesji: próba uchwycenia wszystkiego, co było w nim obecne w danej chwili, próba sportretowania świadomości funkcjonującej na zasadzie „nieselektywnego radia”²².

²¹ M. Głowiński, *Powieść jako metodologia powieści*, w: tenże, *Porządek, chaos, znaczenie*, Warszawa 1968, s. 92–93. Odwołuję się do ustaleń Michała Głowińskiego, ponieważ jego koncepcja autotematyzmu — mimo że zasadniczo dotyczy *nouveau roman* — wydaje się najlepiej umotywowana teoretycznie i historycznie.

²² Nieselektywnego, czyli takiego, którego nie można „nastawić” na wybraną audycję, które „zмага się” z nieustannymi zakłóceniami, szumami, może i przerwami w „trans-

Tego rodzaju autotematyzm przenika wszystkie części *Ajola i Laora*, jednak znacznie bardziej zajmujące są inne kwestie — na przykład czynniki sprawiające, że utwór stanowi „wypowiedź teoretyczną na swój własny temat”, że nie jest on tylko „analizą rzeczywistości, lecz analizą naszego sposobu realizowania rzeczywistości”²³.

Źródłem artystycznego kształtu — czy raczej (pozornego) bezkształtu *Ajola i Laora* — wydaje się dezintegracja, będąca dominującą kategorią organizującą rzeczywistość wewnątrzpowieściową. Rozpad dotyczy niemalże całej struktury omawianego utworu: świata przedstawionego, kompozycji, różnych poziomów języka, i przejawia się w najdrobniejszych szczegółach: zwróćmy uwagę na tytuły poszczególnych utworów i na ich kolejność. *Al, And, Jol* — wszystkie brzmią jak urwane imiona. Oczywiście drugi wyraz tego szeregu możemy potraktować jako spójnik i odczytać całość jako „Ajol”. Byłaby to więc pewnego rodzaju wskazówka interpretacyjna, ponieważ trudno nie zauważyć, że pierwsze trzy opowiadania omawianego cyklu łączą istotne analogie, ostatni utwór natomiast wyraźnie od nich odbiega — tak jak „imię” Laor wydaje się „kompletne” na tle pozostałych. Przynajmniej dopóty, dopóki nie spojrzymy nań jak na rozbite i ponownie złożone słowo „rola”²⁴.

Laorowi przypadła rola „rozsadzenia” konstrukcji całej powieści, co nie podobało się m.in. Henrykowi Berezie²⁵. Krytyk skonstatował, że *Laor* nie pasuje do pozostałych utworów, a tym samym zaburza kompozycję cyklu. W trzech pierwszych opowiadaniach mieliśmy do czynienia z (przede wszystkim monologowymi) opisami wewnętrznych przeżyć bohatera-narratora, w ostatnim zaś zamiast opowiadania pojawia się osobliwy dramat, skoncentrowany na rozpadzie świata zewnętrznego,

misji” lub „przeskakiwaniem” z kanału na kanał w najmniej spodziewanych momentach. Zob. *Rozmowa ze Stanisławem Czyczem* [rozmowę przeprowadził J. Marx], „Poezja” 1980, nr 7.

²³ M. Głowiński, *Powieść jako metodologia powieści...*, s. 95.

²⁴ Na przedstawienie liter w wyrazie „Laor” jako pierwszy zwrócił uwagę Paweł Przywara (*Kultur macht frei. O prozie Stanisława Czycza*, „Tytuł” 1998, nr 2, s. 127). Z kolei o „urwanych imionach” wspominał sam Czycz w ostatnim udzielonym przez siebie wywiadzie. Zob. S. Czycz, *Rozmowa pierwsza* [rozmowę przeprowadził K. Lisowski], w: *Stanisław Czycz mistrz cierpienia...*

²⁵ Zob. H. Bereza, *Sposoby*, w: tenże, *Prozaiczne początki*, Warszawa 1971, s. 243.

skupiony wokół nuklearnej katastrofy. Taka dosłowność przekreśliła głębię poprzednich części, naruszyła specyficzne *decorum* zbioru, którego niezaprzeczalnemu czarowi uległ Henryk Bereza. Bohater *Laora*, niejako na przekór skrajnym wrażliwcom z poprzednich opowiadań, ostentacyjnie odrzuca myślenie (i czucie):

Nie, nie myślę; mam w dupie myślenie o czymś co mam w dupie.
 Naprawdę tak myślisz?
 E, nie myślę; myślenie mi już za bardzo dawało w dupę i nie dawało mi
 nic poza tym.
 Naprawdę tak myślisz?
 więc sobie dałem spokój z myśleniem.
 Naprawdę tak myślisz?
 Zaciął się. Ej, ty, utknąłeś, rusz dalej, halo, do, przodu, słyszysz?
 hop, hop
 (L, s. 255).

Uznając *Laora* za komentarz do poprzednich części, Bereza nie brał pod uwagę, że — paradoksalnie — ów dramat jest ukoronowaniem misternej kompozycji całego utworu, jaskrawym dowodem na to, że interesujący nas zbiór stanowi — pod pewnymi względami — „powieść” (nie sposób zaklasyfikować gatunkowo *Ajola i Laora*), która „myśli o sobie samej, sama się sądzi, sama siebie kwestionuje”²⁶. Utwór, jak się wydaje, mówi: skoro programowo destrukuję każdy swój element, muszę zakłócić także logiczną kompozycję całości, przekreślić ją *Laorem*.

Gdyby jednak spojrzeć na sprawę z nieco innej perspektywy, *Laor*, zamiast przekreślać, w logiczny sposób dopełnia całość. Przyjmijmy, że spoiwem łączącym wszystkie utwory jest nie rozpad, lecz bohater-pisarz-narrator: jego przeżycia, przemiany wewnętrzne, „strzaskana” świadomość. O ile bohater-narrator wcześniejszych utworów w coś wierzył, odczuwał, przeżywał — nawet jeśli skrywał to pod maską cynizmu, o tyle w *Laorze* jest wyzbyty wszelkich złudzeń (jest mu do tego stopnia wszystko jedno, że „zrzeka się” pozycji narratora — staje się postacią dramatu). Jego nienaturalny spokój, obojętność, beztroska gra

²⁶ M. Głowiński, *Powieść jako metodologia powieści...*, s. 80.

w szachy (podczas gdy świat — dosłownie — rozpada się) stanowią konsekwencję stanów wewnętrznych opisanych w poprzednich częściach utworu. Tam konstrukcja psychiczna bohatera-narratora (a także innych dopuszczonych do głosu) była „ciemna”, melancholijna i wyjątkowo chwiejna. Tutaj następuje obniżenie nastroju tak głębokie, że nie czuć już nic. Bohater tkwi w skrajnej apatii, nie doznaje nawet bólu fizycznego. Być może stąd — z reakcji na świat, który stał się obcy — pochodzi groteskowa forma utworu. Tu obcy stał się świat bez bólu i strachu (tak dotkliwie obecnych w poprzednich częściach). W tym ujęciu rozpad wszystkich elementów dzieła można by tłumaczyć — i zespolic — depresją bohatera-narratora-pisarza.

Zatem „nieselektywne radio” to konstrukcja zaskakująco zgrabna. Rzekomo rozsypująca się na naszych oczach powieść jest dziełem wyjątkowo zdyscyplinowanym, może nawet harmonijnym w swym rozproszeniu. Jednak owa „harmonia” jest bezsprzeczną klęską Czycza. Nie udało mu się wypowiedzieć chaosu poprzez chaos. Rozpad świata zamknął w tylko pozornie rozpadającej się budowli. *Laor* okazał się gestem niemocy, Czycz nie przekroczył literatury. Zresztą nie mógł tego uczynić, albowiem „literatura nie może opierać się na chaosie, jej warunkiem jest przynoszenie porządku”²⁷.

I choć nie „zrównał życia z zapisem życia”, to trzeba przyznać, że „[p]isarz narzucił sobie zadanie niezwykle, można by o nim powiedzieć to, co na temat Joyce’a stwierdził niegdyś Albert Camus: «U Joyce’a wzrusza nie dzieło, ale fakt, że się go podjął»”²⁸.

Efektem podjęcia tej próby jest obcowanie z czymś trudnym do nazwania, rodzajowo nieczystym, hybrydycznym, z czymś co — jak zauważył Tomasz Burek — ostatecznie przybrało postać autopowieści: „[...] pisanie Czycza to nie antypowieść i nie autobiografia, lecz — autopowieść. Zapewne nie jedyna na obszarze współczesnej literatury, wyjątkowo jednak obsesyjna, uparta, samowiedna i zdyscyplinowana”²⁹. Stawiająca pod znakiem zapytania sens własnego istnienia.

²⁷ Tamże, s. 7.

²⁸ H. Zaworska, „...a wszystko jest rozpadanie...”, w: tamże, *Spotkania. Szkice literackie*, Warszawa 1973, s. 202.

²⁹ T. Burek, *Ostatni krzyk tamtej młodości...*, s. 21.

3.

Struktura *Ajola i Laora* wskazuje, że pierwszy tom prozatorski Czytacza „programowo” czynił wszystko, aby być „złą” powieścią — niejednorodną, przesadnie wymagającą, wręcz odstraszącą czytelnika.

Wydaje się, że — jak odnotował Tomasz Burek — założeniem omawianego utworu jest paradoks: Czytacz napisał go po to, by „powiedzieć czytelnikowi, że nic mu nie może powiedzieć, że jest pisarzem-niemową, literatem gardzącym literaturą [...]”³⁰. Według krytyka świadczy o tym narracja: mówiąca o czymkolwiek (o wszystkim i niczym równocześnie), co rusz urywana, niewyróżniająca treści godnych zapamiętania, zagubiona w samej sobie, niezdolna wyrazić nawet najprostszych myśli — i przez to wszystko zbliżająca się do milczenia. Powieść zaprzecza swej istocie, zwraca się przeciwko sobie, „nie chce być sobą”, ponieważ

chce być czymś innym, czymś bliższym bytu ludzkiego z jego bezwładem, cierpieniem i nędzą, bliższym nagiego faktu egzystencji, życia samego; opowiadać nie chce być życiem samym, jego częścią, jego szlochem, jego fantazją, furją, upojeniem, historycznym bełkotem, przekleństwem, napisem na ścianie³¹.

Powieść chce być czymś więcej — bo czy przekleństwa i napisy na ścianie nie przemawiają do nas „bardziej”? Zapewne, niemniej „historyczny bełkot” autora *Pawany* znajduje zaledwie wąskie grono odbiorców. Chyba trudno nazwać to atutem. Czyżby przyczyną „powieściowego buntu” były autodestrukcyjne skłonności pisarza (który niszczył wszystko, do czego sam „przynależał”, a zatem również literaturę)? A może nie chciał napisać „dobrej” powieści, gdyż „dobre” powieści są tylko (tak po prostu i nic więcej) dobre.

Bardziej interesująca wydaje się jednak obecność obsesyjnego autotematyzmu w utworze, który chciał być „życiem samym”. Czyżby to skutek uboczny zbyt głośnej szczerości?

³⁰ T. Burek, *Moment syntezy...*, s. 238.

³¹ Tamże.

Wspominając pracę nad *Ajolem i Laorem*, Stanisław Czycz wyznał: „Miałem w dupie książkę pisałem nie książkę lecz jakieś moje coś, ważne dla mnie, nie wiedziałem co...”³². Jeśli wierzyć pisarzowi — „uczulonemu” na wszelki fałsz — jedyną historią, jaką chciał nam (czy rzeczywiście nam?) opowiedzieć, a raczej jego jedynym zamiarem było

odkryć się, odsłonić nieprzeczuwane, nieuświadomiane, uwolnić, wyzwolić, wydobyć, głęboko utajone, zrzucić powszednią osłonę, maskę, ten fałsz, zakończyć, samemu wymóc zmianę tej swojej osobowości, kłamiejącej i ukazać głównie samemu sobie: prawdziwy jestem oto taki...³³.

W tym ujęciu autotematyzm pełniłby funkcję (samo)poznania. Byłby też swego rodzaju koniecznością. Jednakże ów cel nadrzędny, a więc z a p i s a n i e Prawdy, świadomość pisarza była zmuszona zdemitologizować. To zadanie okazało się niewykonalne. „Naprawdę” można ujawnić jedynie akt kreacji. W całą resztę wpleciona jest już praca pamięci, która również jest zapisywaniem (ono z kolei — porządkowaniem, a zatem — w rozumieniu Czycza — oszukiwaniem).

Dlatego Czyczowy autotematyzm wydaje się efektem ubocznym (bezwzględnie koniecznym) karkołomnego (lecz bezwzględnie uczciwego) projektu zrównania życia z literaturą. Zaburzona „poprawność” interpunkcyjna, uporczywe sygnalizowanie wszelkich niedociągnięć w niełatwych relacjach między potokiem świadomości a jej zapisem — oto niektóre „chwyt”... egzystencjalne? W każdym razie na pewno nie (celowo) formalne.

Zresztą szczerłość Czyczowych intencji kłóci się z używaniem jakichkolwiek pojęć porządkujących.

Autotematyzm towarzyszył Czyczowi od początku jego pisarskiej drogi. Już w programowym wierszu debiutanckich *Tel* objawił się z całą mocą — jakby podświadomie, czy wręcz mimo świadomości — w nieuniknionym tle:

Chorzy mówili o cierpieniu mówili o śmierci
Długo czekałem słuchałem w zatłoczonej poczekalni

³² S. Czycz, *Rozmowa pierwsza...*, s. 17.

³³ S. Czycz, *Bursa*, w: *Stanisław Czycz mistrz cierpienia...*

stojąc oparty o piec z kwadratów kafli
Posadzka tam była z kwadratowych płytek
Ściany w jakieś prostokątne wzory

[...]

Chciałem pisać o cierpieniu o życiu i śmierci o ludziach

nagle spostrzegłem, że rysuję na kartce prostokąty kwadraty

Podarłem kartkę z kwadratami

[...]

Cóż więc napisałem

Oto kartki z literami zdaniem
Tylko tła
W myślach w chorobie
w gorączce rysowane kwadraty³⁴.

Słowa, które jawią się jako kwadraty i prostokąty, nie są figurami doskonałymi, daleko im do „okrągłych” zdań. Ich kanty ranią najboleśniej. Jednak zapisywane na kartkach — są zaledwie literaturą.

Po śmierci autora *Nie wierz nikomu* Tadeusz Komendant napisał o nim: „Żył, jak umiał, i coraz bardziej zamieniał się w tekst”³⁵. Mijamy jednak na uwadze, że w tekście szukał również własnego odbicia. Pisarstwo służyło odkrywaniu prawdy o sobie i stąd brała się skłonność tej prozy do autorefleksji — w taki sposób wskazywała na siebie, ujawniała swą ranę, znaczyła swoją ważność. Dlatego autotematyzm pełni tu przede wszystkim funkcję służebną wobec pisarza. W tym sensie jest narzędziem psychoanalizy: bada autora-człowieka (sam tekst zaś — niejako przy okazji). Nie zapominajmy jednak — człowieka, który „coraz bardziej zamieniał się w tekst”.

Wobec tego pierwszy tom prozatorski Czycza można nazwać tragicznym rozrachunkiem z samym sobą, podróżą w głąb siebie, ku otchła-

³⁴ S. Czycz, *Tła*, w: tenże, *Wybór wierszy*, Kraków 1979, s. 35.

³⁵ T. Komendant, *End*, „Gazeta Wyborcza” 1998, nr 16.

niom egzystencji — w imię odsłonięcia ostatecznej prawdy (Prawdy). Warto odnotować, że Czyż nieustannie rozpamiętywał własną biografię, nie zapisywał zmyślonych historii.

Być może to — a nie kwestie formalne — stanowi jedną z głównych przyczyn „trudności” czy też „zamierania” tej prozy³⁶. Bo czy taką spowodź, takie „użalanie się”, taki krzyk, pesymizm, takie niezadowolenie z bezsensowności i pustki egzystencji, taki strach — można przekuć w „dobrą” literaturę? Przecież tego — po ludzku — nie da się wytrzymać...

* * *

29 czerwca 1996 na krakowskim Kleparzu Stanisław Czyż umarł nagle na serce. Miesiąc przed śmiercią w *Poezji i gwiazdach na Kanoniczej* ukazał się jego ostatni wiersz:

HALINA POŚWIATOWSKA

odchodzę	daj mi o sobie
	znać
cię całować	
	o sobie
kochać	
	daj mi
nie ginąć	
całkiem	
odchodzę	

³⁶ Zauważmy, że najwięcej zasług dla popularyzacji twórczości krzeszowickiego pisarza miał film *Nad rzeką, której nie ma* (1991) Andrzeja Barańskiego, który uprzystępniał i tak już wysoce komunikatywne — wolne od autotematyzmu w wersji *hard* — opowiadania ze zbioru *Nim zajdzie księżyc*.

IF NOT SELF-REFERENCE... THE CASE OF STANISŁAW CZYCH

The article is an attempt to recall the work of one of the greatest representatives of the generation of “Współczesność”, Stanisław Czych. The article focuses on autothematic threads in the writer’s achievements and his project of equating life with literature. In addition, the article asks a question about the reasons for the oblivion of the discussed work.

Agnieszka Nęcka

**Destrukcyjne uzależnienie od „ścianek”.
Casus Michała Witkowskiego**

Swego rodzaju zamieranie pisarzy obserwować możemy w każdej epoce. Nie ma w tym procederze właściwie niczego nienaturalnego. Świadomość tego mają i sami prozaicy. Dość przypomnieć, że przeszło trzy dekady temu Jerzy Andrzejewski w rozmowie z Jackiem Trznadlem zauważył:

Zna pan tę legendę, przekazywaną z pokolenia na pokolenie, że dzieło pisarza przechodzi przez czyściec i potem dopiero będzie zdecydowane, czy pójdzie do piekła, czy do nieba. Oczywiście, większość idzie do piekła. Piekłem w tej dziedzinie jest zapomnienie. Tylko wybrani dostają się do nieba pamięci¹.

Jakie czynniki rządzą tym mechanizmem? Co sprawia, że jedni autorzy są przez dłuższy czas obecni w świadomości czytelniczej, a inni (mniej lub bardziej błyskawicznie) spychani w niepamięć? Słowem, co decyduje o (nie)obecności poszczególnych nazwisk w świadomości czytelniczej? Dlaczego i jak szybko literackie gwiazdy gasną? Wydaje się, że odpowiedź na tego typu pytania nie jest jednoznaczna². Sytuacja dodatkowo komplikuje się — jak sądzę — w przypadku literatury XXI-

¹ *Czerwony system pogardy. Rozmowa z Jerzym Andrzejewskim* — 23 września 1981, w: J. Trznadel, *Hańba domowa. Rozmowy z pisarzami*, Warszawa 1986, s. 59.

² Podobne pytania zadawali sobie autorzy tekstów publikowanych choćby na łamach „Nowej Dekady Krakowskiej” w numerze 6. z 2015 czy numerze 3. z 2016 roku.

-wiecznej. Dziś bowiem z mechanizmem (nie)doceniania/(prze)cenienia mamy do czynienia w nieco innej niż wcześniej formie. Dzieje się tak już chociażby dlatego, że — jak w opublikowanej w 2016 roku na łamach „Nowej Dekady Krakowskiej” rozmowie znamienne zatytułowanej *O znikaniu pisarzy, nieczytaniu literatury i innych jej sprawach* skonstruował Dariusz Nowacki:

Dubravka Ugrešić w wydanym przeszło 10 lat temu zbiorze esejów i felietonów *Czytanie wzbronione* sformułowała taką właśnie tezę: już nie ma literatury, jest tylko rynek książki. Różnica wydaje się kolosalna: literatura jest instytucją, a książka produktem. Nad tym, co do niedawna nazywaliśmy literaturą, władzę sprawują producenci książki i promocyjne aparaty ich wspierające. Warto zwrócić uwagę na zasadniczą zmianę języka — dziś niemal cały dyskurs o literaturze opiera się na kategoriach towarowych (nakład, ranking, zysk, rynkowy walor nowości itd.). Książka jako towar siłą rzeczy ma krótki termin ważności. Nowe pozycje nawet bardzo szanowanych prozaików pierwszoligowych w istocie żyją około miesiąca — dwa do trzech tygodni trwa ich „życie Empikowe”, kiedy są eksponowane, i mniej więcej tyle trwa ich szybka obsługa krytycznoliteracka oraz w ogóle recepcja; są wtedy pokazywane w mediach, omawiane, komentowane itd.³

Włodzimierz Bolecki natomiast dopowiadał: „[...] rynek nie służy wypromowaniu pisarza ze względu na jego jakość artystyczną czy wagę problematyki jego książki. Rynek zainteresowany jest dokładaniem popularności do tego, co jest popularne, czyli jakby kapitalizacją kapitału”⁴.

Reguły rządzące współczesnym rynkiem wydawniczym doskonale rozpoznali pisarze należący przede wszystkim do tzw. roczników siedemdziesiątych (i ich młodszy koledzy). Już przy okazji komentowania zredagowanego przez Piotra Mareckiego, Igora Stokfiszewskiego i Michała Witkowskiego tomu *Tekstylii. O „rocznikach siedemdziesiątych”* zwracano uwagę między innymi na uprawianą przez reprezentantów tej generacji pisarskiej „dwupółówkę”. Najogólniej rzecz

³ *O znikaniu pisarzy, nieczytaniu literatury i innych jej sprawach* rozmawiają: Teresa Walas, Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski, Dariusz Nowacki, Malwina Mus, Anna Pekaniec, Marta Wyka, „Nowa Dekada Krakowska” 2016, nr 3, s. 12–13.

⁴ Tamże, s. 20.

ujmując, chodziło o propagowanie konieczności pojawiania się zarówno w obiegu specjalistycznym, jak i medialnym. Z czasem jednak przekonano się, że o wiele szybsze i efektywniejsze rezultaty osiąga się, skupiając cały wysiłek jedynie na tworzeniu wizerunku publicznego. W rezultacie pisarze

zaczęli się pojawiać w przestrzeni publicznej na takich samych zasadach jak popularni piosenkarze, aktorzy występujący w telenowelach, uczestnicy telewizyjnych programów rozrywkowych w rodzaju *Idola*. Stali się po prostu medialnymi gwiazdami (jednego bądź dwu sezonów). W dziejach stosunków literacko-medialnych to moment przełomowy. Tym razem bowiem nie chodziło o obecność dzieł, lecz wyłącznie prezentacje osób („o których zrobiło się ostatnio głośno”), i to w osobiwych ujęciach. Dostaliśmy więc opowieść o skomplikowanym życiu małżeńskim Kuczoka („Twój Styl” 2005, nr 3) i nietuzinkowym życiu seksualnym Witkowskiego („Nie” 2005, nr 9); Shuty wziął udział w sesji zdjęciowej przedstawiającej aktualne trendy fryzjerskie i odzieżowe („Elle” 2005, nr 3)⁵.

Stało się tak dlatego, że artyści przestali mieć zahamowania etyczne i zrozumieli, że jedną z najistotniejszych kwestii pozwalających osiągnąć sukces jest zbudowanie własnej marki⁶. W efekcie podejmowane przez nich działania skoncentrowane były na sta(wa)niu się celebrytami — osobami, które, zgodnie z definicją Daniela Boorstina, są „znane

⁵ D. Nowacki, *Spełnienia wyższego rzędu. O spotkaniu literatury z medialnością i pragnieniach pisarzy*, w: tenże, *Kto im dał skrzydła. Uwagi o prozie, dramacie i krytyce (2001–2010)*, Katowice 2011, s. 130–131. Zob. tenże, *Kariera bez obciachu*, „Gazeta Wyborcza” z 12–13.03.2005.

⁶ Zob. tenże, *Spełnienie wyższego rzędu...*, s. 131; zob. N. Klein, *No logo*, przeł. H. Pustuła, Izabelin 2004, s. 312. Po latach do tego rodzaju „zaniechania” przyznał się Mariusz Sieniewicz, powiadając: „Mój podstawowy błąd polegał właśnie na tym, że nie «wymyśliłem siebie». A przecież już na początku ubiegłej dekady do nas, piszących, tych ledwie po debiucie, docierało, że strategia, pomysł na siebie jako «autora» zacznie zwyciężać i dominować nad tematem, nad literackością książki, nad jej interpretacją”. *Osobista gra z losem*. Z Mariuszem Sieniewiczem rozmawia Dariusz Nowacki, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2013, nr 2, s. 230. Zob. też: D. Antonik, *Autor jako marka. Literatura we współczesnym typie kultury*, w: tenże, *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*, Kraków 2014, s. 137–171.

z tego, że są (dobrze) znane”⁷. Podobnego zdania jest Michał Witkowski, który twierdzi, że:

Trudno o bardziej nieostre pojęcie! Przejrzyjmy kilka definicji. W najszerszym rozumieniu celebryta to ktoś, komu robią zdjęcia fotografowie na imprezach. Ktoś, kto staje na ściankach sponsorskich. Mieści się tu i Jola Rutowicz, i Grażyna Torbicka, Krystyna Janda czy Agnieszka Holland, pani Soszyńska, w ogóle bogate panie z zawodem i bez, po prostu ludzie w jakimkolwiek stopniu i z jakiegokolwiek powodu narażeni na błysk flesza. Każde z nich może pojawić się na plotkarskim portalu i zainteresować plotkujący ogół informacją nie dotyczącą zawodowych osiągnięć, ale życia prywatnego. W tym sensie każdy znany pisarz też jest celebrytą⁸.

Celebrities tworzone są zatem przez media i dzięki nim jedynie mogą funkcjonować w dyskursie publicznym. Muszą zatem cechować się rozpoznawalną przez społeczeństwo indywidualnością/osobowością, być *glamour* i odcinać się od pojęcia *notoriety*⁹. Dzięki między innymi tabloidowym newsom, chętnie zacierającym granicę między przestrzenią prywatną a publiczną, codzienne życie celebrytów stało się — ze wszystkimi wiążącymi się z tym konsekwencjami — rynkowym towarem. Opowiadając się za drapieżnością, sensacyjnym stylem, populistycznym tonem, melodramatycznymi rozstrzygnięciami, balansowaniem na granicy rzeczywistości i zmyślenia, informacji i rozrywki, tabloidy zajmują się przeto głównie „udziwnianiem normalnego i jednoczesnym banalizowaniem dziwaczego”¹⁰. Ale — jak zauważył Wiesław Godzic — „dzisiejsze gwiazdy «produkuja» ponadto media jako takie i stanowią koło zamachowe wszelkiego przepływu informacji”¹¹.

⁷ D. Boorstin, *The Image. A Guide to Pseudo-Events in America*, New York 1964, s. 57; cyt. za: W. Godzic, *Znani z tego, że są znani. Celebryci w kulturze tabloidów*, Warszawa 2007, s. 44.

⁸ M. Witkowski, *Co to znaczy „być celebrytą”?*, „Wprost” 2015, nr 13, http://www.wprost.pl/blogi/michal_witkowski/?B=3506 (dostęp: 16.08.2015).

⁹ Zob. W. Godzic, *Znani z tego, że są znani...*, s. 48–49. Zob. także: Ch. Rojek, *Celebrity*, London 2001.

¹⁰ W. Godzic, *Znani z tego, że są znani...*, s. 64.

¹¹ Tamże, s. 385.

W efekcie, jak przekonywał Przemysław Czapliński, „wszystkie rodzaje obecności publicznej są dzisiaj złe, niewłaściwe, wadliwe, wykrzywione, bo media posługują się figurami, które przekładają istnienie literackie na istnienie medialne — z definicji więc nadają literaturze i pisarzom własne formy obecności”¹². Za jeden z przykładów potwierdzających tę tezę można uznać Michała Witkowskiego, który w zaproponowanej przez Czaplińskiego typologii byłby odzwierciedleniem figury metonimii („w świecie zmediatyzowanego porozumienia pisarz albo istnieje zaetykietowany, albo nie istnieje wcale”¹³). W przypadku autora *Drwala* mamy bowiem do czynienia przede wszystkim z redukcją do etykiety „cioty”. Dość przypomnieć, że medialny sukces *Lubiewa* miał źródła przede wszystkim w możliwościach, jakie dawał obecny w powieści wątek autobiograficzny. W rezultacie rok 2005 — o czym przypominał między innymi Dominik Antonik — należał do Witkowskiego, który objawiał osobowość „ostentacyjnie przegiętą, łamiącą społeczne tabu, niepoprawną politycznie, obracającą skrajną wulgarność w literacki artyzm i dowcip, a do tego chętnie zdradzającą swoje sekrety”¹⁴. Trudno się zatem dziwić, że media (prasa „kolorowa”, popularne programy telewizyjne, portale plotkarskie¹⁵) interesowały się Witkowskim, który miał świadomość profitów, jakie daje obecność w mediach. Sam przyznawał:

Nigdy nie powiem, że nie chcę mieć wywiadów, bo po wywiadzie w „Vivie” miałem bardzo dużo seksu [...]. To dzięki pojawianiu się w masowych mediach dostaję mejle w stylu „Chcę się z tobą kochać, chcę cię dotknąć, chcę cię zjeść”.

¹² P. Czapliński, „Cóż po poecie w czas medialny”, w: tenże, *Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat 90.*, Kraków 2002, s. 37.

¹³ Tamże, s. 36.

¹⁴ D. Antonik, *Michał Witkowski, czyli witkowszczyzna*, w: tenże, *Autor jako marka...*, s. 102.

¹⁵ Życie Michała Witkowskiego jest na przykład jednym z ulubionych tematów portalu Pudelek.pl; zob. <http://www.pudelek.pl/tag/Micha%C5%82+Witkowski/> (dostęp: 4.09.2015). Wystarczy spojrzeć na tytuły wpisów (*Przemielilem gigantyczne pieniądze. Przez pół roku wydałem 120 tysięcy na buty!*; *Witkowski uprawiał seks z pedofilem*; *Witkowski: Uważam się za NEKROFIŁA*; *Witkowski o byciu utrzymankiem* itd.), by zrozumieć powody takiego stanu rzeczy.

To łechce. Chyba rozminąłem się z powołaniem i powinienem robić w show-biznesie¹⁶.

W konsekwencji Witkowski postawił na „lans”, który — zgodnie z definicją *Miejskiego słownika slangu i mowy potocznej* — oznacza „Pokazywać się publicznie z jak najlepszej strony. Można lansować się w futrze, albo i w klubie. Celem lansu jest wyrwanie lachona (dziewczyny)”¹⁷. Ale z czasem jego zakres znaczeniowy się poszerzył. Jak zauważyła Alina Świeściak, „Lans, którego formy różnicują się w zależności od środowiska, stał się przede wszystkim formą PR-u. Przy czym w metodzie tej chodzi nie tyle o to, jak mnie zapamiętają — byle mnie zapamiętali. Co rozumiało, im «dziedzina obecności» trudniejsza, tym marketing musi być agresywniejszy, w przeciwnym razie cały wysiłek może pójść na marne”¹⁸. Tę zasadę zna również autor *Margot*, który co rusz wykorzystuje nowe strategie promocyjne — oparte przede wszystkim na campie.

Autor *Copyrightu*, znając bowiem oczekiwania wysokonakładowych gazet, w wywiadach chętnie podkreślał swoją „inność”. Podobnie jak choćby Michał Wiśniewski, wykazując skłonność do przesady, potrzebę niezwykłości za wszelką cenę, dążył do bycia zjawiskiem totalnym¹⁹. Witkowski wierzył też, że potrafi samodzielnie kształtować swój medialny wizerunek. Dość przywołać jeden z fragmentów z rozmowy z Adrianem Chorębałą, w którym autor stwierdzał:

Jak na razie to ja sam mediom podsuwam różne gęby. Ja decyduję, w co się ubiorę na sesję i jaką minę zrobię. Sam wymyślam tytuły w wywiadach i w ogóle mam wizję tego, co im podsunąć. Chciałem pokazać mediom twarz zadowolonej z siebie cioty i udało mi się. Chciałem zbuntowanego „bezpizornego

¹⁶ *Zainspirowały mnie historie z Pudelka*. Z Michałem Witkowskim rozmawia Max Fuzowski, „Dziennik” z 1–2.08.2009.

¹⁷ Cyt. za: A. Świeściak, *Lans à la Polonaise — Jacek Dehnel i Jaś Kapela*, w: *20 lat literatury polskiej 1989–2009*, cz. 1: *Życie literackie po roku 1989*, red. D. Nowacki, K. Uniłowski, Katowice 2010, s. 238.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Por. rozważania Mariusza Czubaja w książce *Biodra Elvisa Presleya. Od paleoherosów do neofanów*, Warszawa 2007.

młodego” — też mi się udało. Wiem, że poza „szufladkami” mnie nie wezmą, więc wybieram te najbardziej mi pasujące... Chciałem być trochę takim Pielewinem, który z nogami na stole i nonszalancko oświadcza, że „Tołstoj mu nie podskoczy”²⁰.

Ale to złudzenie. Wszak po latach pisarz z rozgoryczeniem przyznał:

W porównaniu z udziałem w telewizyjnych programach komercyjnych [typu *Kuba Wojewódzki* — A.N.] wywiady w pismach o gwiazdach to bułeczka z masłem i praca w białych rękawiczkach. Najwięcej złego w historii mojej kariery wyrządziły mi „Newsweek” i „Dziennik”. Pisarz bowiem autoryzuje tylko swoje odpowiedzi, które i tak potem mogą zostać jeszcze skrócone. Przykład: w wywiadzie dla „Newsweeka” zadałem w pewnym momencie pytanie, które jest również osiłą tego felietonu: czy pisarz ma prawo być gwiazdą niczym Paris Hilton. Nie odpowiedziałem na nie. Było to jednak tylko pytanie. Tymczasem tytuł wywiadu brzmiał: „Być jak Paris Hilton” (w domyśle: „ja chcę być jak itd.”). Znak zapytania gdzieś znikł²¹.

Witkowski starał się zatem przedstawić siebie jako ofiarę „medialnej sieczki”, sugerując (i jednocześnie usprawiedliwiając własną postawę), że pisarz (nie chcąc wybrać ani „modelu inteligenckiego *à la* Julia Hartwig”, ani „modelu *à la* Olga Tokarczuk”) nie ma innego wyjścia i musi się zgodzić na „zgrywę” i niepoważne traktowanie²². Słowem, decydując się na nadobecność w mediach i swego rodzaju „prostytuowanie się”, może liczyć na dodatkową promocję swoich książek, dzięki której będzie mógł się utrzymać²³. Te upraszczające i nieco hi-

²⁰ *Więcej niż literatura*. Z Michałem Witkowskim rozmawia Adrian Chorębała, <http://ultramaryna.pl/tekst.php?id=384> (dostęp: 15.01.2014).

²¹ Zob. M. Witkowski, *Pisarz w medialnej sieczce*, „Polityka” 2009, nr 42, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1500121,1,kawiarnia-literacka.read> (dostęp: 23.08.2015).

²² Zob. także, zob. też polemikę Dariusza Nowackiego z tezami Witkowskiego w: tenże, *Spełnienia wyższego rzędu...*, s. 141–143.

²³ Felieton Witkowskiego wzbudził sporo kontrowersji. Dość przywołać Jarosława Klejnockiego, który pokazując uproszczenia wywodu autora *Margot*, konstatawał: „Witkowski sam powiada o procederze medialnym, jaki jest jego udziałem, że to «prostytuowanie się». Skoro «ma świadomość» — jak śpiewał niegdyś Kazik — to ja najuprzejmiej proszę: nie wyżalać się, nie hamletyzować. Znosić swój sprostytuowany (ale

steryczne konstatacje można — zdaniem Nowackiego — uznać jednak za cenne. Wszak

Polska kultura literacka nowej doby jest z gruntu starointeligencka w tym znaczeniu, że takie kwestie jak „nastawienie na sprzedaż”, udział w promocjach, obecność w mediach, nie mówiąc o zarabkowaniu („jeśli nagrody nie wypalą, można umrzeć z głodu”), są bez mała stabuizowane; uchodzą za wstydlive, niewygodne. Prawdopodobnie Witkowski jako pierwszy spośród naszych pisarzy posłużył się pojęciem „poniżenie”, powiązał medialną sławę z osobistymi (wizerunkowymi) stratami, jakie ponosi literat biorący udział w „sieczce”. Tym samym uświadomił nam, że flirt z mediami ma swoją ciemną stronę, rewers całkiem groźny²⁴.

W konsekwencji w przypadku Witkowskiego trudno rozgraniczyć fikcję od rzeczywistości, a biografię od konfabulacji:

Jako bohater własnej powieści [*Lubiewa* — A.N.] wszedł na salony i tak pozostało. Wizerunek ten nieustannie pracuje i wraz z kolejnymi książkami ulega niewielkim modyfikacjom, ale pozostaje spójny. Postać z literatury automatycznie odsyła do wywiadów i sesji zdjęciowych jej rzeczywistego (medialnego) odpowiednika²⁵.

Casus Witkowskiego pokazuje, jak życie prywatne i publiczne mogą wzajemnie się przenikać, zlewając się niejako w jedno. Nieustannie przekonuje o tym sam autor, który choćby przy okazji promocji *Margot* ubrany w koszulkę z nadrukiem przedstawiającym grafikę z okładki (z przodu) i z napisem „Waldek Mandarynka to ja” (z tyłu) przed wejściem do metra w centrum Warszawy sprzedawał mandarynki i podpisywał książki, w programie Kuby Wojewódzkiego pojawił się zaś w różowej damskiej bluzce z cekinami, z przypinką, na której napisane było „Margot” i z różową torebką²⁶. Znaczniejszy wzrost zainteresowania pisarzem nastąpił jednak po ogłoszeniu przez niego, że jest w związku

wybrany!) los z godnością”. J. Klejnocki, *Pisarz za mało (niżby sam chciał) kupowany*, <http://klejnocki.wydawnictwoliterackie.pl/komentarz/84/> (dostęp: 30.08.2015).

²⁴ D. Nowacki, *Spełnienia wyższego rzędu...*, s. 143–144.

²⁵ D. Antonik, *Michał Witkowski, czyli witkowszczyzna...*, s. 107.

²⁶ Zob. tamże, s. 119–120.

ze znanym celebrytą i stylistą Tomaszem Jacykowem. Para, prowokując do snucia rozmaitych spekulacji, zaczęła zresztą pojawiać się razem na imprezach²⁷. Rację miał zatem Leszek Bugajski, zauważając, że

literaci, którzy posmakowali medialnej sławy, są „na głodzie”. Żeby go zaspokoić, muszą [...] zaznaczać swoją obecność na ogólnopolskiej ścianie z celebrytami. Napisać książkę to nic wielkiego, wydać też się udaje bez większego trudu, ale jej sprzedaż — to jest prawdziwy problem. Minęły czasy, gdy literaci starali się pisać jak najpiękniej i jak najmądrzej, teraz chcą pisać skutecznie! Inaczej mówiąc, [...] zaczęła się dominacja wydawniczych działów promocji, reklamy i list bestsellerów²⁸.

Nie inaczej działo się w przypadku autora *Barbary Radziwiłłówny z Jaworzna-Szczakowej*, który uczynił głównym bohaterem *Drwala* niegdysiejszego, mającego dość stolicy i „kupczenia swoim ciałem na Facebooku”²⁹ pisarza celebrytę. Aby zebrać materiał do nowej powieści, narrator wyjeżdża po „sezonie” do Międzyzdrojów. Szuka inspiracji, ponieważ wbrew temu, co mówi, brakuje mu zainteresowania mediów, blasku fleszy i bywania na „salonach”. Ów niedosyt zaś wiąże się między innymi z ekonomią. Pisarz to „bida-sirotka, jeden felieton do «Polityki» na miesiąc, całe dochody”³⁰. Planuje przeto napisać bestseller („może horror bym napisał, to się wszystkie koszty zwrócą, teraz te wszystkie wampiry tak dobrze schodzą”³¹). Niby wyjeżdża do Międzyzdrojów, gdzie poszukuje spokoju, ale na niewiele się to zdaje, ponieważ i tam jest rozpoznawany: „Ło Boże, to pan, poznaję pana, pan w telewizji był, czego pan nam wtedy nic nie mówił, że pan w telewizorze się udziela, że pan jest gwiazdą, że o panu w «Gali» pisali, że pan miał botoks”³². W innym miejscu z kolei stwierdza:

²⁷ Wątek ów pojawia się także w *Drwalu*, w którym Witkowski mówi o sobie jako o „mężu Jacykowskiego”. M. Witkowski, *Drwal*, Warszawa 2011, s. 159.

²⁸ L. Bugajski, *Pisarz w boja*, <http://archiwum.rp.pl/artukul/1260967-Pisarz-w-boa.html> (dostęp: 15.07.2015).

²⁹ M. Witkowski, *Drwal*..., s. 10.

³⁰ Tamże, s. 299.

³¹ Tamże, s. 60.

³² Tamże, s. 95.

Prostytutki czują zwykle przede mną respekt. Co prawda, rzadko kiedy są moimi czytelniczkami, jeśli już, to utrzymują, że czytały felieton w „Polityce” albo słuchały audiobooka w samochodzie, możliwe, że jako podkładu muzycznego podczas czynności zawodowych. Najczęściej jednak utrzymują, że widziały mnie w telewizji. „A tego pacana skądś znam, w telewizji chyba go widziałam...”. „A czy ten pedzio się czasami w telewizorze nie pokazuje?”³³.

Warto zaznaczyć, że bohater *Drwala* ma wiele wspólnego z samym pisarzem. Witkowski wyposażył bowiem tę postać w czytelne tropy autobiograficzne, między innymi rok urodzenia, autorstwo głośnego *Lubiewa*, dzięki któremu stał się celebrytą, udział w programie Kuby Wojewódzkiego, związek z Tomaszem Jacykowem czy uzależnienie od antydepresantów. Pojawiają się również znane z wcześniejszych powieści rekwizyty i motywy oraz „wstawki” autotematyczne³⁴. Ale Witkowski doskonale wie, że równoczesne podrzucanie i mylenie tropów autobiograficznych jest pociągające i przynieść może o wiele większe profity. Z jednej strony zatem dzieli się z bohaterem *Drwala* fragmentami własnej biografii, z drugiej natomiast przekonuje:

Rzecz w tym, że to nie jestem tak do końca ja. Co prawda ta postać nazywa się Michał Witkowski, ale szczerze mówiąc, jest to rodzaj literackiego Big Brothera. To znaczy pokazuję siebie nie od tej strony wypudrowanej, eleganckiej — w „Vivie”, w „Gali” czy w piśmie kobiecym, tylko z brzuchem i w gaciach. Czyli udaję, że mam kamerę, która mnie podgląda, ale tak naprawdę o tej kamerze cały czas wiem i wszystkie te nieogolenia, rozczochrania są stylizacją i są zamierzone³⁵.

Czy można jednak wierzyć pisarzowi, który ma tak dużą świadomość reguł rządzących światem medialnym? Dominik Antonik, przywołując rozmowę z programu *Kuba Wojewódzki*, zauważa, że Witkowski

³³ Tamże, s. 318.

³⁴ Szerzej pisałam na ten temat w: „*Co nie jest biografią — nie jest w ogóle*”. *Przykłady z prozy polskiej po 2000 roku*, w: taż, *Emigracje intymne. O współczesnych polskich narracjach autobiograficznych*, Katowice 2013, s. 184–195.

³⁵ *WOK — wszystko o kulturze*, TVP2, emisja z 20 listopada 2011; cyt. za: D. Antonik, *Autor jako marka...*, s. 131–132.

zarówno w książkach, jak i innych mediach mówi o sobie jako o medialnym produkcie.

Kuba Wojewódzki: Czy to wszystko to jest kreacja, czy to jest prawda, Michał, bo ja już tego nie rozróżniam...

Michał Witkowski: Ja też już nie wiem teraz. [...] Nie wiem, czy to jest prawda. Przy takiej ilości wywiadów w pewnym momencie zaczynasz pożyczać sobie różne życiorysy. Pomyśl sobie, co taki facet jak ja może powiedzieć takiej „Gali”, „Vivie” czy „Przekrojowi”? To jest przecież coś takiego, że wstałem, polazłem, zapłaciłem za prąd... Wiesz, nie ma tematu...³⁶.

W konsekwencji pisarz decydował się ubarwiać swoją biografię i manipulować faktami. Wystarczy przywołać wywiad udzielony Romanowi Praszyńskiemu, w którym pojawia się kilka nieścisłości. Pisarz stwierdza na przykład, że *Lubiewo*, które przetłumaczono na trzydzieści języków, „sprzedało się w ponad milionie egzemplarzy i — jeśli dobrze liczę — zarobiłem na nim też grubo ponad milion”³⁷, lub wmawia dziennikarzowi, że flesze fotoreporterów

[b]yły, gdy najstarszy i najbardziej poważany teatr w Szwecji Göteborgs Stadsteater wystawił moje *Lubiewo* jako wielką inscenizację, z pięcioma zmianami scenografii. Na premierze byli król i królowa. Kłaniałem się ze sceny. Dawałem wywiady dla „Timesa” i „Le Monde”³⁸.

Dość łatwo wykryć tu hiperbolę. Ale trudno też się dziwić stosowaniu przez pisarza takiego zabiegu, skoro chodzi o kreowanie własnego medialnego wizerunku.

³⁶ D. Antonik, *Autor jako marka...*, s. 128.

³⁷ *Druga osobowość*. Z Michałem Witkowskim rozmawia Roman Praszyński, „Viva” 2015, nr 1, s. 46. W rzeczywistości *Lubiewo* zostało przetłumaczone na 12 języków: angielski, fiński, francuski, hebrajski, hiszpański, niderlandzki, niemiecki, norweski, rosyjski, szwedzki, ukraiński i węgierski. Zob. <http://www.institutksiazki.pl/autorzy-detajl,literatura-polska,1487,witkowski-michal.html> (dostęp: 31.08.2015). W innym miejscu przyznaje: „Moje [książki — A.N.] nie, ale różne bestsellery zachodnie tak, jak np. *Harry Potter* czy *Zmierzch*. Czyli to jest możliwe. Ale nawet te 130 tys. (czyli mój nakład) to nie jest mało ludzi, to więcej niż się mieści na stadionie”, <http://kmag.pl/artukul/dla-mnie-kontrowersyjne-i-zle-sa-kradziez-klamstwo-zabojstwo-cpanie-a-ja-stalem-sie-naczelnym-skandalista-kraju-mimo-ze-jestem-grzeczniejszy-niz-przedszkolanka/> (dostęp: 31.08.2015).

³⁸ *Druga osobowość...*, s. 45.

Witkowski, mając świadomość, że „co innego być osobą publiczną w literaturze, a co innego na przykład w TVN-ie”³⁹, w projektowaniu strategii marketingowej poszedł jeszcze o krok dalej, powołując (niejako przy okazji promowania powieści *Zbrodniarz i dziewczyna*) do istnienia blogerkę modową Miss Gizzi. Zrobił to, jak sam przyznawał na łamach „Vivy”, „Dla kariery. Uwielbiam sytuacje, kiedy jestem w centrum zainteresowania. Kiedy mnie fotografują, kiedy piszą o mnie portale. Sława, kariera — bo pieniądze mam — to mój cel”⁴⁰. I w tym przypadku postawił na przesadę. Wzorując się na Boyu George’u, Lady Gadze, Isabelli Blow, Christianie Vierge czy Annie Piaggi, stał się „kolorową kurą show-biznesu”⁴¹. Chciał — jak sam wyznaje —

jako Miss Gizzi, osiągnąć kilka rzeczy: otworzyć polskich projektantów na bardziej eksperymentalne obszary mody, pokazać młodym ludziom, że mogą być bardziej sobą i nie muszą się ubierać tak, jak wymaga od nich środowisko. Taka ksywka: „Otwieracz” bardzo by mi odpowiadała. Otwieracz ludzi⁴².

W efekcie w latach 2012–2015 na rozmaitych imprezach branżowych Witkowski pojawiał się w szokujących strojach i w przyciągającym uwagę makijażu. Chętnie pozował na ściankach (także w towarzystwie maskotki Prosiaczka⁴³), prowadził modowy blog *glamour fashionpathology.com*, wystąpił w celebryckim odcinku kulinarnego show *Ugotowani* czy poszukiwał — ogłosiwszy na Facebooku⁴⁴ casting na tzw.

³⁹ Tamże, s. 45.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Tamże, s. 46.

⁴² Tamże, s. 47.

⁴³ Maskotka — podobnie jak inne przedmioty należące do Miss Gizzi — po symbolicznej śmierci blogerki została sprzedana na aukcji. Nowa właścicielka Prosiaczka założyła mu fanpage (zob. www.facebook.com/PROSIAKMissGizzi; dostęp: 04.09.2015), będący „stroną poświęconą działaniom Prosiaka — tego od Witkowskiego. Dla wszystkich fanów, miłośników wiernego towarzysza Miss Gizzi vel. Michaśka”. Pisarz zareklamował ów fanpage na swoim własnym, zachęcając do lajkowania i wyrzucając sobie, że sprzedął maskotkę. Pierwszy wpis na fanpage’u Prosiaczka, zamieszczony obok zdjęcia ułożonej do snu maskotki, brzmi następująco: „toaleta, mały rekonesans — prosiaków nie jedzą uff i spać. Michaśka! Tęsknię!” (dostęp: 4.09.2015).

⁴⁴ Facebook zresztą jest jednym z podstawowych forów, na których pisarz prowadzi grę z własnym wizerunkiem. Jak zauważył Dominik Antonik: „Facebooka autor

ślicznotkę — chłopaka, „z którym będzie chadzał na showbiznesowe imprezy i opowiadał o ich miłości na łamach kolorowej prasy”⁴⁵. Właściwie wszystkie stylizacje, w których występował pisarz, były kontrowersyjne⁴⁶ i wpisywały się w poetykę happeningu. Dość przypomnieć, że na przykład na imprezę świętującą dziesięciolecie działania stacji telewizyjnej 4fun.tv przyszedł ubrany w obszerne spodnie, ozdobioną oryginalnymi wzorami kurtkę, sandały i bandankę utrzymaną w tej samej kolorystyce co reszta stroju. Do tego t-shirt z buddyjską mandalą, a w dłoniach trzymał dziecięcą zabawkę — plastikowy pistolet na wodę⁴⁷. Z kolei na pokazie Macieja Sieradzki’ego (jednego z finalistów pierwszej edycji *Project Runway*) pojawił się w czapce zrobionej z plastikowych splecionych dłoni o pomalowanych na czerwono paznokciach, czerwonych pończochach (za które wciśnięte były pieniądze) i czarnej zakrywającej pośladki tunice oraz kowbojkach⁴⁸. Z czasem jednak publiczność przyzwyczaiła się do ekstrawagancji pisarza. Aby

używa do zacierania granic między prawdą a zmyśleniem, bo nic lepiej nie integruje literackiego świata, jak pakt autobiograficzny lub jego pozór. Szeroko rozumiana twórczość Witkowskiego jest autofikcyjną sceną, na której rozgrywa się spektakl osobowościowy, a na stronie internetowej autora znajdujemy dodatkowe rekwizyty. Po premierze *Drwala* pisarz udostępnił zdjęcia opakowań po lekach psychotropowych pojawiających się w książce, a o uzależnieniu od nich wielokrotnie przyznawał się w wywiadach. Znajdziemy tam też fotografię szalika klubu piłkarskiego jakoby naprawdę ukradzionego lujowi i przywiezionego z Międzyzdrojów w charakterze trofeum”. D. Antonik, *Michał Witkowski, czyli witkowszczyzna...*, s. 134. Facebook służy pisarzowi także do prowadzenia działalności zarobkowej. To dzięki temu portalowi dystrybuowane jest na przykład *Fioletowe światło* — powieść Witkowskiego dostępna wyłącznie u autora w formie pliku word, wydruku lub audio. Zob. szerzej na ten temat: A. Wójtowicz-Zajac, *Rękopis znaleziony w załączniku*, „artPAPIER” 2017, nr 7, <http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=322&artykul=6055> (dostęp: 31.08.2017).

⁴⁵ <http://www.fakt.pl/gwiazdy/michal-witkowski-ze-slicznotka-na-sciance,artykuly,-487769.html> (dostęp: 28.08.2015). Casting wygrał model Gabriel Steslowski.

⁴⁶ Zob. np. <http://www.cosmopolitan.pl/moda/4828/to-juz-koniec-barwnych-stylizacji-michala-witkowskiego> (dostęp: 31.08.2015).

⁴⁷ Zob. <http://koktajl.fakt.pl/koktajl---moda/michal-witkowski-na-urodzinach-4fun-tv,artykuly,475400.html> (dostęp: 31.08.2015).

⁴⁸ Zob. http://www.se.pl/rozrywka/gwiazdy/fatalny-stroj-michala-witkowskiego-rece-na-glowie-i-ponczochy-zdjecia_583902.html (dostęp: 31.08.2015).

zatem, jak się wydaje, utrzymać uwagę mediów, przekraczał kolejne granice tzw. dobrego smaku. Zaaranżował nawet własny pogrzeb (czy precyzyjniej — pogrzeb jednego ze swoich *alter ego*). W lutym 2015 roku na pokazie Jakuba „Jacoba” Bartnika odegrał z partnerem teatralną scenkę zabójstwa, po czym ogłosił, że Miss Gizzi nie żyje. Okazało się, że nie tyle chodziło o zmianę wizerunku czy przygotowywanie się do wydania kolejnej książki, ile o promocję nowej kolekcji Arkadiusa⁴⁹.

Największym jednak skandalem okazało się wystąpienie prozaika na Fashion Week w Łodzi — epatował kapeluszem z piórkami, główkami figurek oraz symbolem SS. Oburzenie było tym większe, że zdarzenie miało miejsce 18 kwietnia, a więc tuż przed obchodami 72. rocznicy powstania w getcie warszawskim⁵⁰. W stosunku do pisarza nasiliły się ataki hejterskie. Sytuacji nie uspokoiły ani przeprosimy, które Witkowski opublikował na swoim blogu:

W związku z incydentem zaistniałym w Łodzi 18 kwietnia 2015 roku chciałem szczerze przeprosić opinię publiczną za użycie w stylizacji kapelusza z symbolem, który został odczytany jako symbol SS. Nigdy nie byłem, nie jestem i nie chciałem być propagatorem treści związanych z jakąkolwiek ideologią, a w szczególności z ideologią nazistowską. Nie było moją intencją szerzenie symboliki SS. Kapelusz wraz z elementami stylizacji przygotowywał mi stylistę, a otrzymałem go przed samym pokazem, tak też nie przyglądałem mu się zbyt wnikliwie. Założyłem kapelusz, nie mając świadomości, że mógłby on kogoś urazić. Chciałbym nadmienić, że w momencie, kiedy zwrócono mi uwagę, że naszyte na kapelusz części tkaniny mogą zostać odczytane jako symbol SS, natychmiast się go pozbyłem. Jeśli ktokolwiek poczuł się urażony, jest mi z tego powodu bardzo przykro i za co jeszcze raz pragnę przeprosić⁵¹,

⁴⁹ Zob. N. Kędra, *Ludzie mody*, http://lula.pl/lula/1,111790,17783162,Michal_Witkowski_i_kapelusz_z_symbolem_SS_czyli_najwiekszy.html (dostęp: 31.08.2015).

⁵⁰ Jedną (poza wszczęciem postępowania przez prokuraturę) z najpoważniejszych konsekwencji tego skandalu było wstrzymanie zaplanowanej na maj 2015 roku przez Wydawnictwo Znak nowej książki Witkowskiego *Fynf und cwancyś*. Zob. <http://qu-eer.pl/news/196218/michal-witkowski-miss-gizzi-pisarz-gej-showbiznes-nowa-ksiazka> (dostęp: 31.08.2015); http://wyborcza.pl/1,75475,17787005,Michal_Witkowski_fashion_victim_Za_czapke_z_SS_groza.html (dostęp: 4.09.2015).

⁵¹ Cyt. za: http://wyborcza.pl/1,75475,17787005,Michal_Witkowski_fashion_victim_Za_czapke_z_SS_groza.html (dostęp: 4.09.2015).

ani umorzenie przez prokuraturę dochodzenia w sprawie propagowania przez prozaika faszyzmu⁵². Jedynym — jak się przeto wydaje — wyjściem z sytuacji było przyznanie, że wcielanie się w kontrowersyjną modową blogerkę posłużyło przede wszystkim do zbierania materiałów do nowej książki:

Michał Witkowski od czasu swojego debiutu w show biznesie prowokował nie tylko słownie. Testował granice dobrego smaku, aż do momentu, kiedy je zdecydowanie przekroczył. Afera z jego stylizacją promującą symbol SS skończyła się w prokuraturze. Od tego czasu próbuje bezskutecznie znaleźć sobie miejsce w show biznesie.

Postanowił więc w końcu ogłosić, że ostatni rok jego życia był „artystyczną prowokacją” i sposobem na zebranie materiału na kolejną książkę, co wszyscy od samego początku podejrzewali. Przyznał też, że zamierza show biznes obnażyć. Dodał jednak od razu, że z niego nie zrezygnuje. W swoim nowym dziele chce zakpić z szafiarek, celebrytek i gwiazd⁵³.

W podobnym tonie wypowiadały się zresztą inne portale plotkarskie. Jeden z nich działania Witkowskiego podsumowywał w sposób następujący:

Michał Witkowski to osoba, obok której nie da się przejść obojętnie. Przynajmniej tak było do tej pory. Szokował strojem, fryzurą, makijażem, zachowaniem. Jednak jak się ostatnio okazało, wszystkie cudaczne stroje, pluszowy prosiak i ekstrawaganckie zachowanie okazały się mistyfikacją! Teraz postanowił wyprzedać swój dobytek na aukcjach internetowych. Eksperyment, który przeprowadził pisarz, pomógł mu zebrać materiały do najnowszej książki, która będzie traktować o polskich celebrytach. Pozowanie na ściankach traktował jako swego rodzaju happening⁵⁴.

I tym razem trudno uwierzyć pisarzowi, skoro jeszcze na początku 2015 roku Witkowski wyznawał: „Zrozum, nie zależało mi na pisaniu.

⁵² Zob. www.tvn24.pl/kultura-styl,8/lodz-prokuratura-pisarz-michal-witkowski-nie-propagowal-faszyzmu,561032.html (dostęp: 4.09.2015).

⁵³ <http://www.pudelek.tv/video/Jemiol-o-Witkowskim-Jest-prowokatorem-Wszystko-co-napisze-moze-byc-totalna-nieprawda-9388/> (dostęp: 23.08.2015).

⁵⁴ http://www.se.pl/rozrywka/gwiazdy/michal-witkowski-zdradza-co-pojawi-sie-w-ksiazce_649605.html (dostęp: 28.08.2015).

Marzyłem o show-biznesie, gdzie pokazuje się swoje ciało na scenie, śpiewa albo recytuje. Ewentualnie prowadzi sylwester polsatowski na rynku we Wrocławiu”⁵⁵. Z marzeń tych, jak czas pokazał, niewiele — poza kupowaniem drogich markowych ubrań i zgłoszeniem do prokuratury — wynikło.

Witkowski potwierdził intuicje Johna Updike’a, który w *Self-Consciousness: Memoirs* przestrzegał:

Celebrity to maska, która zjada twarz. W chwili, gdy zaczynasz postrzegać, że jesteś „kimś”; że jesteś osobą, na którą się patrzy i której się słucha ze specjalnym zainteresowaniem, wówczas upadają bariery ochronne i performer staje się ślepy i głuchy (a przyczyną jest nadmierna aktywność). Można albo widzieć, albo być widzianym⁵⁶.

Wiele wskazuje na to, że autor *Lubiewa* był (źle) widziany.

Michał Witkowski nie dał mimo wszystko za wygraną. Poza zamiarem wydania powieści obnażającej polski show-biznes (w której jedna z postaci znów wzorowana będzie na pisarzu⁵⁷), postanowił powrócić do dawnego wizerunku i przeprowadził internetową wyprzedaż swoich ubrań:

⁵⁵ *Druga osobowość...*, s. 45.

⁵⁶ Cyt. za: W. Godzic, *Znani z tego, że są znani...*, s. 389.

⁵⁷ To powieść, jak wyznaje Witkowski, „Trochę z kluczem, trochę nie. Bo np. Jacyków jest tak charakterystyczny, że bez żadnych nazwisk od razu będzie wiadomo, że chodzi o niego. Za to blogerki są tak do siebie podobne, że poza Macademan Girl trudno je odróżnić. Właśnie taka przeciętna blogerka jest jedną z moich głównych bohaterek. To będzie dziewczyna z jakiejś małej miejscowości, która namiętnie czyta na Pudelkach itp., jak to Jessica Mercedes pije od rana szampana w łóżku w Nowym Jorku. Taki świat ją fascynuje i pociąga, więc myśli sobie, że nie jest gorsza i postanawia przyjechać do stolicy robić karierę. To jest sytuacja wyjściowa tej powieści. Drugą postacią będę ja, czyli gruby, stary, łysiejący facet, który siedzi na Fashion Weeku i nie rozumie, że jest światowej sławy pisarzem, a nikt mu nie robi ani jednego zdjęcia. Podczas gdy różnym dziewczynom-celebrytkom robią. Chce więc sprawdzić, czy jako stary i gruby też może na siebie zwrócić uwagę. Ale oczywiście musi zastosować ostrzejsze środki niż młoda, ładna laska”, [http://kmag.pl/artikul/dla-mnie-kontrowersyjne-i-zle-sa-kradziez-klamstwo-zabojstwo-cpanie-a-ja-stalem-sie-naczelnym-skandalista-kraju-mimo-ze-jestem-grzeczniejszy-niz-przedszkolanka/...](http://kmag.pl/artikul/dla-mnie-kontrowersyjne-i-zle-sa-kradziez-klamstwo-zabojstwo-cpanie-a-ja-stalem-sie-naczelnym-skandalista-kraju-mimo-ze-jestem-grzeczniejszy-niz-przedszkolanka/) (dostęp: 31.08.2015).

Kolorowy mogę dalej być, tylko nie kontrowersyjny, nie chcę mieć żadnych symboli. Dalej będę miał złote buty, zawsze się ubierałem tak, ale będzie to wszystko do zgryzienia przez format telewizyjny. Ze ścianek nigdy nie zrezygnuję, z celebryctwa też. Teraz będę bardziej sformatowany, nie umiem już inaczej żyć. Osiągnąłem dzięki Miss Gizzi to, że nikt mnie ze ścianek nie zgoni. Najfajniej byłoby mieć własny program, być w jury show, wejść do jakiejś stacji, wtedy mogą cię przemieniać z programu do programu, ale jesteś wewnątrz niej⁵⁸.

Celem „ugrzecznionego” celebryty ma być poprowadzenie sylwestra w Polsce⁵⁹. Czy wystarczy jednak zadawać sobie — jak sugeruje Michał Witkowski — pytanie o to, jakim celebrytą chce się być, by być jego wzorcową realizacją? Przypomnijmy przestrozę autora *Zbrodnia-rza i dziewczyny*:

I teraz pytanie, czy w takim wypadku wypada być celebrytą i mianowicie — jakim. Są przecież celebrytki na poziomie, które mają osiągnięcia, które nigdy nie wzięłyby udziału w programie typu „Celebrity Splash”: na przykład taka Joanna Przetakiewicz, Grażyna Kulczyk, Grażyna Torbicka... Trzeba po prostu zawsze zadawać sobie pytanie, jakim celebrytą chcę być i z kim chcę się porównywać. Żeby nie zostać princess na różowym koniu na biegunach⁶⁰.

Pytanie, czy Michał Witkowski będzie potrafił ustrzec się w przyszłości przed niebezpieczeństwem, zasilając grono princesek na różowym

⁵⁸ <http://www.pudelek.tv/video/Witkowski-Kolorowy-moge-dalej-byc-Ze-ścianek-nigdy-nie-rezygnuje-9443/> (dostęp: 23.08.2015).

⁵⁹ „To moja nowa rola, która będzie mnie bardzo cieszyła. Założyłem sobie, że poprowadzę sylwestra w Polsce i będę konkurował z Torbicką, która w tym czasie będzie w Dwójce. Chcę pobić Torbicką na oglądalność. Jak mówią moje panie od PR-u, za rok nie, ale za dwa lata to się stanie, choć wiem, że czeka mnie ciężka praca. Jestem osobą, która nigdy nie odmówi pójścia do telewizji, po prostu taki jestem i się nie zmienię. To moja adrenalina, uwielbiam wymyślać różne rzeczy, żeby wszyscy na ich widok padli. Skończyłem jednak z wszelką kontrowersyjnością. Bo w polskim show-biznesie wszystko, co odbiega od uładowanego schematu, jest złe”, <http://kmag.pl/artykul/dla-mnie-kontrowersyjne-i-zle-sa-kradziez-klamstwo-zabojstwo-cpanie-a-ja-stalem-sie-naczelnym-skandalista-kraju-mimo-ze-jestem-grzeczniejszy-niz-przedszkolanka/...> (dostęp: 31.08.2015).

⁶⁰ M. Witkowski, *Co to znaczy „być celebrytą”?...*

koniu na biegunach, i czy będzie umiał się powstrzymać przed kolejnymi ekstrawagancjami, pozostaje otwarte. W jego przypadku bowiem uzależnienie od ścianek i błysków fleszy wydaje się zbyt silne. Niemniej *casus* autora *Lubiewa* pokazuje, że nazbyt przeszarżowane działania autopromocyjne bywają destrukcyjne, czyniąc jednego z ciekawszych i dobrze zapowiadających się pisarzy autorem zapomnianym. Jego droga pisarska wiodła od szeroko komentowanego *Lubiewa*, o którym mówiono, że jest „faktem literackim niemożliwym do pominięcia”⁶¹, bo wynoszącym prozę wrocławskiego pisarza na szczyty popularności, widziano w niej „rękawicę rzuconą normalności”, „lekcję inności w pseudoliberalnej Polsce”, „powiew bezpruderyjnej prozy, która pobudza wyobraźnię”, „niezdrowo pociągającą” książkę, co to „przekracza granice społecznej obłudy”⁶². Trzy lata po ogłoszeniu pierwszego wy-

⁶¹ I. Iwasiów, *W numerze*, „Pogranicza” 2005, nr 1, s. 5.

⁶² W. Browarny, *Pamiętnik znaleziony w pikiecie*, „Odra” 2005, nr 4, s. 108–110; P. Czapliński, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009, s. 360–366; M. Cuber, *Pamiętnik z powstania pedalskiego*, „Twórczość” 2005, nr 5, s. 120–122; K. Dunin, *O „Lubiewie” (To nasz cyrk i nasze cioty)*, „Wysokie Obcasy” [dod. do „Gazety Wyborczej”] z 29.01.2005; P. Gruszczyński, *Jechać do Lubiewa*, „Res Publica Nowa” 2005, nr 3, s. 136–138; A. Kaczorowski, *Pożegnanie z szaletem*, „Polityka” z 15.01.2005, s. 60; P. Mackiewicz, *Przez uchylone drzwi*, „Akcent” 2005, nr 2, s. 129–132; K. Maliszewski, *Utracona część literatury polskiej*, „Czas Kultury” 2005, nr 1, s. 121–123; M. Mizuro, *Oleśnicka i inne*, „Nowe Książki” 2005, nr 3, s. 17; D. Nowacki, „Lubiewo” *Michała Witkowskiego*, „Gazeta Wyborcza” z 3.01.2005; R. Ostaszewski, *Odrażający, brudni, żli*, „Przekrój” 2005, nr 4, s. 72; M. Pietrzak, *Jednak literatura*, „Studium” 2005, nr 3, s. 150–155; W. Rusinek, *Barokowy Witkowski*, „FA-art” 2005, nr 1, s. 57–59; P. Sobolczyk, *My queendom is my pride*, „Tygiel Kultury” 2005, nr 7–9, s. 182–186; A. Sokołowski, *Witajcie w Ciotogrodzie*, „Frona” 2005, nr 36, s. 214–219; K. Uniłowski, *Pedał — mój bliźni*, „Opcje” 2005, nr 2, s. 13–14; P. Urbania, *Antymanifest gejowski*, „Topos” 2005, nr 3, s. 197–198; W. Śmieja, *Pedalska powieść dla kucharek*, „Kresy” 2005, nr 4, s. 193–197; B. Warkocki, *Do przerwy 1:1*, „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9–10, s. 328–338; P. Dunin-Wąsowicz, *Oldskulowe pikiety*, „Lampa” 2005, nr 1; W. Wencel, *Keks w wielkim cieście*, „Nowe Państwo” 2005, nr 3. Zob. też teksty analizujące *Lubiewo* pióra Jerzego Madejskiego (*Żorżeta, przegięcie, literatura*), Andrzeja Skrendy (*„Miejsce ujawnienia”*), Dariusza Śnieżki (*„Lubiewo”, czyli projekt eposu pedalskiego*), Zbigniewa Jarzębowski (*piszę tę ciotowską księgę...*), Piotra Krupińskiego (*Legenda romantyczna i cioty*), Ingi Iwasiów (*Alexis. Gdzie jest kobiecość?*), zamieszczone na łamach „Pograniczy” w nr 1. z 2005 roku.

dania *Lubiewa*⁶³ Dariusz Nowacki podsumowywał: „Społeczny rezonans publikacji okazał się niebywały: wcześniej żadnemu pisarzowi nie udało się na taką skalę wprowadzić tematyki homoseksualnej do dyskursu publicznego. To właśnie *Lubiewo* — a nie np. debiutancka rzecz Doroty Masłowskiej — stało się najżywiej i najszerzej komentowaną książką literacką dziesięciolecia”⁶⁴. Czas pokazał, że będący między innymi laureatem Paszportu „Polityki”, Nagrody Literackiej Gdynia czy trzykrotnie nominowany do Nagrody Literackiej Nike prozaik nie wykorzystał swojej szansy w sposób odpowiedni. Wszak kolejne jego książki przyjmowane były rozmaicie, kontrowersyjne wybory sprawiały zaś, że aktywność prozaika dziś obserwować można głównie na Facebooku, gdzie publikuje fragmenty swojej prozy, zachęca do kupowania niedostępnej w oficjalnym obiegu, odrzuconej przez wydawnictwo powieści zatytułowanej *Fioletowe światło* czy nawołuje do zapraszania go na spotkania autorskie. W przypadku Michała Witkowskiego będziemy zatem mieli do czynienia z zamieraniem „rasowego” pisarza, który coraz silniej i szybciej przeistacza się w zadowalającego się wywiadem w „Gali” performerą celebrytę.

DESTRUCTIVE DEPENDENCE ON “WALLS”.
CASUS BY MICHAŁ WITKOWSKI

The article discusses the specifics of the modern phenomenon of the writer’s decline. Analyzing the behavior of Michał Witkowski, a writer who consciously began to create his media image, shows what the life of the celebrity on the “walls” looks like and how games about social recognition, being visible, leads to a specific self-destruction, ultimately condemning him to gradual forgetting. This article comments on all the considerations in the volume on the processes of dying out literary works.

⁶³ *Lubiewo* doczekało się kilku różniących się między sobą wydań. Pierwsze trzy (II wyd. poprawione i uzupełnione) edycje miały miejsce w 2005 roku. W kolejnych latach ukazywały się nieco zmienione, choć nienumerowane, następne wydania.

⁶⁴ D. Nowacki, *Po „Lubiewie”*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 1, s. 36.

Kinga Rak

Śmierć pisarza, narodziny autora

Self-publishing, czyli samodzielne wydawanie książek przez autorów, z pominięciem instytucji wydawnictwa, jest zjawiskiem fascynującym¹. Wydawałoby się, że prosty gest przeciwstawienia się autora zastanym normom i tradycjom wydawniczym nie jest niczym szczególnym. *Self-publishing* skupia jednak jak w soczewce wiele interesujących tendencji współczesnego życia literackiego, którym literaturoznawcy, socjologzy literatury czy kulturoznawcy mogą się przyglądać: od wielokrotnie omawianego malejącego wpływu profesjonalnej krytyki literackiej na pole literackie, przez przyspieszenie i nadprodukcję na rynku książki,

¹ W Polsce o self-publishingu pisali m.in.: Violetta Lachowska (V. Lachowska, *Self-publishing dla początkujących*, „Biuletyn EBIB” 2007, nr 3, http://www.ebib.info/2007/84/a.php?dobrogowska_schlebusch, [dostęp: 1.03.2017]), Paweł Nowak (P. Nowak, „Samopublikowanie”. *Stara metoda nowy sens w dobie e-science*, „Biblioteka” 2009, nr 13), Marek Deja (M. Deja, *Analiza zjawiska elektronicznego samopublikowania. Modele elektronicznego samopublikowania*, „Nowa Biblioteka” 2015, nr 1(16), s. 10, <http://www.knb.ibin.us.edu.pl/wp-content/uploads/2015/06/Deja.pdf> [dostęp: 1.03.2016]), Maciej Maryl (M. Maryl, *Kim jest pisarz (w internecie)?*, w: tenże, *Życie literackie w sieci. Pisarze, instytucje i odbiorcy wobec przemian technologicznych*, Warszawa 2015). Do tej pory jednak nie zostały przeprowadzone szerszej zakrojone badania. Ponadto *self-publishing* jest prawie nieobecny w krytycznej dyskusji na temat współczesnej literatury w Polsce. Krytycy nie komentują książek publikowanych w ten sposób, większość książek self-publisherów nie jest promowanych na dużą skalę (ogólnopolskie media, spotkania autorskie, reklamy itd.). A jeśli już polskie media wspominają o self-publishingu, to zawsze zjawisko przedstawiane jest jako ciekawostka. Zob. M. Zwierzchowski, *Pisarzom się wydaje*, „Polityka” z 24.03.2015.

po akceptowanie w polu literackim graczy, którzy nie mieliby szans na przedstawienie swojego głosu. *Self-publishing*, tak chętnie utożsamiany przez wielu z grafomanią², przez zerwanie z tradycyjnymi strukturami wydawniczymi, pełnymi strażników (redaktorów i wydawców, dopuszczających lub wykluczających pisarzy z przestrzeni literackiej), stanowi pewnego rodzaju eksperyment.

Jeśli dziesięć lat temu zastanawialiśmy się, co się wydarzy, gdy pozwolimy wszystkim chętnym na publikowanie ich dzieł — oto efekt! Księgarnie internetowe i portale selfpublishingowe wypełnione tysiącami książek, na których próżno szukać logo wydawnictw; książek wydanych przez autorów, którzy chcieli, aby ich głos był słyszalny, lub liczyli na większą wolność twórczą czy finansową. Dostrzeżemy kotłowanie i chaos tekstów, które być może będą uznane za ważne i staną się popularne, ale wyłącznie w wąskich kręgach odbiorców. Nieznane nazwiska twórców, którzy nigdy nie zdążą zdobyć popularności i wdrapać się na listy bestsellerów portali selfpublishingowych, a jeśli tak się zdarzy, to najprawdopodobniej zostaną błyskawicznie wyparci przez kolejnych autorów, podejmujących trud samodzielnego wydania książki. Zapomniani przez czytelników, zanim zdążyli do nich dotrzeć. I gdy zobaczymy zjawisko w takiej postaci, okaże się, że ten optymistyczny i późnonowoczesny ruch samodzielnego wydawania ma jednak wiele wspólnego z zamieraniem. I narodzinami. Oczywiście z zamieraniem starych form wydawniczych, pojęć i instytucji literackich; sposobu opowiadania o literaturze i rozumienia ról, jakie powinni przyjmować twórca, wydawca i inni aktorzy pola literackiego. Zamieraniem pewnej tradycji wydawniczej i, w szerszym spektrum, części kultury, a zarazem narodzinami nowego — nowego typu autora, nowej formy krytyki, nowych gatunków literackich i być może nowego rozumienia literatury.

Mając na uwadze bogactwo nieopracowanych jeszcze tekstów, nieomówionych pisarzy i trendów, w jakie obfituje *self-publishing*, chciałabym skupić się jedynie na roli autora w tym procesie i zaproponować

² Zob. *Rozmowa z Beatą Stasińską*, „Notes Wydawniczy” 2013, nr 5; cyt. za: Ł. Gołębiowski, P. Waszczyk, *Rynek książki w Polsce 2013*, Warszawa 2014.

pewną ramę teoretyczną. Obserwując zjawisko self-publishingu, można zauważyć, że wydający w ten sposób twórcy nazywają siebie „autorami”, do „autorów” właśnie kierowany jest przekaz portali selfpublishingowych, a słowo „pisarz” w tym dyskursie w zasadzie wcale się nie pojawia. Niewykluczone zatem, że oto znaleźliśmy się w momencie przełomowym — mamy do czynienia z końcem starego porządku wydawniczego i literackiego oraz narodzinami nowego.

W self-publishingu pozycja autora jest szczególna. Wyłącznie od niego zależy, jaki tekst wyda, gdzie oraz w jaki sposób, a portale selfpublishingowe (Ridero, Rozpisani.pl, Publikatornia i inne) zapewniają mu przede wszystkim wolność publikacji. Każdy może wydać książkę i tylko twórca decyduje, jaka będzie jej treść, jak będzie przebiegał proces wydawniczy, jak ją będzie promował i sprzedawał oraz jak i czy nawiąże relację z czytelnikiem. Punkt ciężkości przesunięty jest na autora, wydawnictwo traci na ważności. Autor staje się więc postacią szczególną, osią wszystkich wydarzeń, co już samo w sobie jest interesujące. Aby zrozumieć następujące teraz przekształcenia, warto jednak na chwilę powrócić do korzeni i przypomnieć pokrótce, jaką funkcję autor pełnił dotychczas. Historia tego pojęcia odnotowała wiele ważnych zwrotów. Skupię się tylko na kilku z nich: na początkach kultury druku, romantyzmie, zwrocie poststrukturalnym i czasach współczesnych.

Walter Ong w *Oralności i piśmienności* pisze, że: „Osoba z pierwotnej kultury oralnej może żywić wobec wiersza swoiste poczucie prawa własności, jest to jednak dość rzadkie i na ogół osłabione wspólnością wiedzy, formuł i tematów, z których czerpie”³. Jednocześnie dodaje, że w starożytności pojęcie plagiatu było w zasadzie nieznane. W kulturze oralnej wspólne tworzenie opowieści, ale też przekształcanie tych już znanych, było naturalną praktyką, a brak zapisu prowadził do sytuacji, gdy jedna historia miała kilka równorzędnych wariantów. W takiej sytuacji ustalenie autora było niezwykle trudne. Zmiana przyszła wraz z epoką druku. Jak dowodzi Martha Woodmansee:

³ W. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Lublin 1992.

W renesansie i dziedzictwie renesansu, obecnym wciąż w pierwszej połowie osiemnastego wieku, „autor” był niestabilnym dzieckiem dwóch różnych koncepcji. Przede wszystkim był spostrzegany jako rzemieślnik [...]. Kiedy pisarz zdołał wznieść się ponad oczekiwania i osiągnąć coś wyższego, wydawało się, że istotne staje się coś innego niż tylko kunszt. Aby wytłumaczyć taką sytuację, wprowadzono nową koncepcję: pisarz musiał działać pod wpływem inspiracji — muzy, a nawet Boga⁴.

Dalej Woodmansee zauważa, że idea „autora” — tak jak rozumiemy ją dzisiaj — jest możliwa dzięki zmianom legislacyjnym i ustanowieniu autora właścicielem jego dzieła⁵. Taka zmiana pozwoliła twórcy zostać zawodowym pisarzem, zarabiającym dzięki swojej pracy, i zrezygnować ze wsparcia patronów. Autor stał się „producentem”, który pisze dla swojej publiczności i jest zależny od oczekiwań rynku. Walter Ong dodaje, że pojęcie oryginalności i twórczości pojawia się wraz z romantyzmem i upowszechnieniem druku, które jeszcze bardziej oddziela pojedyncze dzieło od innych tekstów i skupia uwagę na nadawcy tekstu⁶. Od tej pory „autor” pozostaje również pojęciem z porządku prawa. Mówimy o osobistym prawie autorskim oraz majątkowym prawie autorskim, pamiętając, że pierwsze jest w zasadzie niezbywalne i obowiązuje autora niemalże wraz z rozpoczęciem procesu twórczego. I chociaż prawem autorskim nie jest chroniona idea, ale jej realizacja⁷, zmiany prawne w XVIII wieku sprawiły, że inaczej zaczęliśmy traktować koncept własności intelektualnej. Przywołuję wątek prawny, ponieważ istotne jest, aby w dalszych rozważaniach nad problemem autorstwa pamiętać, że „autor” jest nie tylko funkcją w tekście, konstruktem społecznym (naszym wyobrażeniem o tym, kim jest autor), ale również elementem prawa, nieco odartym z romantycznej i literackiej otoczki. Ten kontekst warto mieć na uwadze.

⁴ M. Woodmansee, *The Genius and the Copyright: Economic and Legal Conditions of the Emergence of the Author*, „Eighteenth-Century Studies” 1984, nr 4(17), s. 426–427 (tłumaczenie moje — K.R.).

⁵ Zob. tamże, s. 431.

⁶ Zob. W. Ong, *Oralność i piśmienność...*, s. 201.

⁷ Zob. B. Grykowski, *Kontynuacja i fan-fiction jako przedmiot prawa autorskiego*, <https://bartoszgrykowski.wordpress.com/2012/04/06/kontynuacja-i-fan-fiction-jako-przedmiot-prawa-autorskiego/> (dostęp: 7.04.2017).

Znaczący zwrot w rozumieniu interesującej mnie tu kategorii miał miejsce po publikacji *Śmierci autora* Rolanda Barthes'a⁸ oraz szkicu *Kim jest autor?* Michela Foucaulta⁹. Autor w ujęciu poststrukturalistów znalazł się w nieco innej pozycji niż dotąd. Z ostatecznej instytucji poręczającej za właściwą interpretację stał się jedynie twórcą tekstu, którego rola kończy się na jego napisaniu, interpretacja zaś pozostaje w rękach czytelnika. I chociaż gest Barthes'a w licznych głosach krytycznych bywał sprzecznie interpretowany, odsunięcie autora ma ciekawe konsekwencje. Autor wciąż ma władzę jako twórca tekstu i właściciel praw do niego, ale ostateczna interpretacja jego dzieła pozostaje kompetencją czytelnika. „Autor” jest więc niejako częściowo pozbawiony władzy w przestrzeni literackiej (pamiętajmy jednak o korzystnych zmianach na poziomie ekonomii i prawa). Do podobnych wniosków skłania artykuł Michela Foucaulta, gdzie postać autora sprowadzona jest wyłącznie do konstrukcji dyskursu i jest jego funkcją — nie prawodawcą dyskursu, posiadającym nad nim władzę. Foucault uważał ponadto, że prawo własności autora do jego dzieła hamuje swobodę interpretacji, więc poniekąd jest szkodliwe. Tu warto zaznaczyć, że — zgodnie z poglądem Woodmansee — przed powstaniem prawa autorskiego argumentowano, jakoby idee, a więc także powstające w oparciu o nie teksty, są dobrem wspólnym, zatem jednostka zarabiająca na sprzedaży swoich prac poniekąd łamie prawa innych. Foucault nie tylko osłabia funkcję autora w tekście (jako głównego kontrolera i dystrybutora znaczeń), ale też przeprowadza skryty zamach na jego prawa majątkowe. Prerogatywy autora ulegają w konsekwencji znacznemu zmniejszeniu.

W self-publishingu idea autora wraca w nowym kontekście, choć zmiana wynika również z omówionych przekształceń: związanych z autorem jako przedmiotem prawa, autorem jako przedmiotem ekonomii i osłabieniem władzy autora w przestrzeni literackiej. Moja teza jest następująca — „pisarz” to przedstawiciel poprzedniego porządku druku, symbolizowanego przez publikację książek w wydawnictwach. Może

⁸ R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2.

⁹ M. Foucault, *Kim jest autor?*, przeł. M.P. Markowski, w: tenże, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybrał i oprac. T. Komendant, Warszawa 1999.

zaistnieć przed szeroką publicznością w momencie, gdy jego praca zostanie zaakceptowana przez redaktora oraz wydawcę. „Autorowi” bliżej do twórców internetowych, którzy nie muszą nikogo prosić o pozwolenie, by publikować stworzone przez siebie treści. Każdy może w dowolnym momencie zostać autorem, co wynika z demokratycznej struktury internetu. Spójrzmy na nasze praktyki językowe: można zostać autorem wpisu na blogu, posta na Facebooku lub tekstu na forum, ale nie pisarzem na blogu, pisarzem na Facebooku lub pisarzem na forum. Opisywana przeze mnie dystynkcja odróżnia również pisarza od autora na poziomie samej kultury literackiej.

Pierwszy raz myśl o narodzinach autora i śmierci pisarza naszła mi, że tak powiem, znienacka, w wyniku prowadzonych badań empirycznych. Self-publisherzy nie nazywają siebie „pisarzami”, a portale nie proponują takowym swych usług. W tym kręgu wydawniczym rozmawia się o autorach. Aby sprawdzić swoje intuicje, przeanalizowałam treści portali selfpublishingowych (Rozpisani, Ridero, Ebookowo, RW2010 i zamkniętą już Publikatornię) oraz strony wydawnictw (Znak, Wydawnictwo Literackie, Czarne) w poszukiwaniu „autora” i „pisarza”. Z moich badań wynika, że na stronach selfpublishingowych słowo „autor” pojawia się o wiele częściej niż „pisarz” (ten ostatni zwykle jako synonim, by uniknąć powtórzenia). Platformy selfpublishingowe kierują swój przekaz do autorów. O „pisarzach” i „autorach” na stronach wydawnictw ciszej, chociaż każde wydawnictwo ma zakładkę „nasi autorzy” (która znów odnosi nas do prawa autorskiego — wydawnictwo informuje, że reprezentuje danych autorów i ma prawa do ich książek). Dla porównania — o autorze na stronie Ridero wspomniano ponad dwadzieścia razy, o pisarzu zaś ledwie trzy. Stosunek słowa „autor” do „pisarz” na stronie wydawnictwa Znak wypada proporcjonalnie (2:2). Podsumowując, portale selfpublishingowe kierują swój przekaz do autora, któremu zależy na szybkim, elektronicznym publikowaniu.

W tym momencie możemy dostrzec interesującą różnicę pomiędzy „autorem” a „pisarzem” z punktu widzenia socjologii literatury. „Pisarz” odnosiłby się do kultury wydawniczej, a „autor” do nowoczesne-

go, samodzielnego wydawania. „Pisarz”, zgodnie z tradycją wydawniczą, po zakończeniu pracy nad tekstem poszukuje wydawcy, podpisuje umowę, przekazuje prawa i zaczyna pracę z redaktorem. Jego książki trafiają następnie do księgarń, są recenzowane w prasie i przedstawiane w trakcie spotkań autorskich. Pisarz należy do epoki druku i jego sposób pracy nie różni się od XVIII-wiecznego twórcy, który (jak pisała Martha Woodmansee) zrezygnował z patronatu na rzecz urynkwienia swojej pracy. Redaktor decyduje, czy pisarz ma talent, a krytycy i czytelnicy o tym, czy zostanie uznany za geniusza. Jeden pisze do wielu, którzy dzięki wydawnictwu mogą zapoznać się z jego wyjątkową twórczością. Geniusz przemawia do publiczności.

„Autor” z kolei reprezentowałby nowy porządek. Przywiązany do technologii, jest jedynym właścicielem praw majątkowych do swoich dzieł. Reprezentuje generację *upload*, publikującą w internecie posty, teksty, muzykę i wideo. Wybiera więc *self-publishing* i rezygnuje z strażników pola na rzecz wolności w sieci. Jak wiadomo, w tej przestrzeni nikt nie posiada władzy decydowania, kto może publikować, a kto nie. I nikt nie może wyrokować, kto jest obdarzony talentem — poza użytkownikami internetu, którzy liczbą lajków decydują o tym, czy dany tekst zasługuje na uwagę. Każdy może zaprezentować swoją twórczość, ale jeśli wielu przemawia do wielu, popularność w sieci może wyglądać inaczej niż w drukowanej rzeczywistości. Autor może pisać do małej grupy ludzi i wciąż być popularny — lokalnie. To dlatego *self-publishing* nie obiecuje ani wielkich sukcesów, ani gigantycznej publiczności — te wartości przynależą do epoki druku.

Portale selfpublishingowe rozumieją ponadto, jak się wydaje, potrzebę twórców, którzy chcą zostać pisarzami. Zapewne twórcy portali selfpublishingowych zdają sobie sprawę z tego, jak atrakcyjna jest dla twórców etykieta „autora”, wynosząca ich na literackie wyżyny. Przekaz, o którym wspominałam, jest przemyślnie skonstruowany i służy temu, aby mile połechnąć ego początkujących oraz tych już nieco bardziej doświadczonych pisarzy. Oto mogą zostać wyrwani z (uznawanego czasem za niesprawiedliwy) procesu wydawniczego i samodzielnie decydować o wszystkim. Ich rola staje się istotniejsza.

Władza autora się zwiększa, jednak nie w przestrzeni literackiej (symboliczne odsunięcie go przez Barthes'a było, zdaje się, skuteczne), ale w ekonomicznej i prawnej. Łączą się tutaj dwie tendencje — futurostyczne upowszechnianie sztuki i niechęć do wydawniczych autorytetów oraz magiczna otoczka tworząca się wokół rzeczownika „autor”. Może nim zostać każdy, jednak autor w self-publishingu zostaje wywyższony niemalże do roli demiurga — nie dość, że sam decyduje o losach bohaterów i już gotowej książki, to dodatkowo wchodzi w interakcje z czytelnikami, czasem narzucając im swoją interpretację. Inne instytucje zostają odrzucone, pozostaje tylko osoba piszącego/piszącej, która od tej pory ma największą władzę nad książką.

Akceptując podział na autora i pisarza, geniusza i rzemieślnika, musimy zastanowić się nad skutkami takich dystynkcji. Gdy wyrugujemy z życia literackiego geniusza, rezerwując to określenie wyłącznie dla tuzów literatury (Czesława Miłosza, Wisławy Szymborskiej czy — sięgając w odleglejszą przeszłość — Henryka Sienkiewicza i romantyków), namaszczonej przez instytucję, chwalonych w mediach oraz nagradzanych przez komitety konkursowe, okaże się, że życie literackie i rynek książki zapełniają wyłącznie rzemieślnicy. Półki księgarni byłyby w większości zastawione książkami rzemieślników, bo zapewne w obiegowym myśleniu niewielu pisarzy zasługuje na miano geniusza (albo powtarzając za Pierre'em Bourdieu — szkoła uczy nas jasnego podziału, że status wieszczki i geniusza raczej przystoi romantykom niż twórcom współczesnym). Tutaj wchodzimy na pole związane z recepcją literatury, jednak chciałabym zaznaczyć, że z pary geniusz–rzemieślnik zwykle tego pierwszego cenimy bardziej, utrwalając poniekąd wyobrażenia przypisywane twórcom z poprzednich epok literackich. Dziś, jak się wydaje, króluje rzemieślnik i określenie pisarza mianem geniusza (na przykład w recenzji krytycznoliterackiej) może zostać odczytane jako ironia lub zbędna emfaza.

Sami rzemieślnicy podkreślają, że pisanie jest zajęciem jak każde inne i tak powinno być traktowane — tak twierdzi choćby Stephen King w swoim podręczniku *Jak pisać. Pamiętnik rzemieślnika*¹⁰, dodając, że

¹⁰ S. King, *Jak pisać? Pamiętnik rzemieślnika*, przeł. P. Braiter, Warszawa 2008.

sukces pisarski wynika właśnie z systematycznej, zorganizowanej rzemieślniczej pracy. I chociaż Stephen King zauważa, że geniusz (i wiążące się z nim pojęcia: natchnienie, wsparcie muz) jest potrzebny, aby tekst się wyróżniał, ciężka praca połączona z dobrze zaplanowaną strategią przekształcają pisanie w biznes. Rzemieślnik należy do porządku kapitalistycznego, podlega takim samym prawom rynku jak każdy inny wytwórca, a celem pisania jest między innymi ekonomiczny sukces. Nie chciałabym w tym momencie stawiać tezy, że wszyscy niezależni pisarze wyznają kult rzemieślnika (nie zaś geniusza) i pragnęliby tak właśnie być postrzegani. Zarządzanie procesem wydawniczym i budowanie strategii promocyjnych wydaje się jednak odległe od natchnienia, jakie przeżywa lub powinien przeżywać geniusz. Być może proces pisania niektórych niezależnych autorów odbiega od sugerowanej przez innych rzemieślników systematyczności. Moim zdaniem pisarzom — dzięki świadomemu kontrolowaniu procesu wydawniczego — bliżej do rzemieślników.

Co to jednak oznacza? Rzemieślnik staje się atrakcyjną figurą, do której aspirują początkujący (czytający poradniki kreatywnego pisania) pisarze. Autor, który (jak już pisałam) stracił władzę w polu literackim, przestaje być dystrybutorem sensu, pogodzony z taką sytuacją, buduje swoją władzę na polu ekonomicznym oraz technologicznym. Rzemieślniczej, a więc wpisanej w prawa rynku, postawie nadawany jest nowy sens. *Self-publisher, self-made man*, już nie musi walczyć o miano geniusza, skoro postawa autora-rzemieślnika jest prawdopodobnie równie atrakcyjna, jeśli nie atrakcyjniejsza (a na pewno nowocześniejsza).

Nadawca i odbiorca to pojęcia podstawowe dla literaturoznawstwa zorientowanego na proces komunikacji. Przez nadawcę często rozumie my autora tekstu, a przez odbiorcę — czytelnika. Walter Ong w *Oralności i piśmienności* wskazuje jednak, że takie rozumienie tych pojęć stało się możliwe dopiero wraz z upowszechnieniem się druku (oraz umiejętności pisania i czytania). Tekst jest formą skończoną, z którą czytelnik może zapoznać się dopiero, gdy autor zdecyduje się na jego publikację, a tekst (w formie książki, artykułu, e-booka) dotrze do czytelnika. W kulturze oralnej osoba opowiadająca musiała liczyć się z ryzykiem,

że odbiorca w każdym momencie może przerwać, coś wtrącić, uzupełnić historię. Czytelnik pojawia się dopiero wraz z drukiem, a relacja nadawca–odbiorca zostaje podporządkowana kulturze pisma. Tekst jest bardziej skomplikowany, złożony, trudniejszy, a jego zrozumienie wymaga od czytelnika wysiłku. I chociaż wraz ze zwrotem poststrukturalistycznym czytelnik staje się stroną aktywną (nadawcą sensów), wciąż swoje zdanie może wyrazić dopiero po zakończeniu lektury. W self-publishingu jednak, często ze względu na elektroniczną formę tekstu i możliwość aktywnego komentowania książki w internecie, relacja nadawca–odbiorca się zmienia.

Spójrzmy raz jeszcze na obieg literacki w self-publishingu, opisywany przez Padmini Ray Murray i Claire Squires¹¹. Dzięki poświęconym niezależnemu pisarstwu platformom i urządzeniom tekst trafia bezpośrednio do odbiorcy. Jednak Murray i Squires, za Robertem Darntonem, podkreślają ważkość związku autor–nadawca. Ja również uważam, że relacja nadawcy i odbiorcy w przypadku self-publishingu jest szczególna. W *Zarysie teorii literatury*, podręczniku ważnym dla kilku pokoleń filologów, możemy przeczytać:

Dzieło literackie należy zatem do dziedziny faktów społecznych, ponieważ jest sposobem kontaktu pomiędzy autorem a czytelnikami. [...] W kontakcie tym obaj partnerzy nie są w równym stopniu aktywni, ponieważ wypowiada się (poprzez dzieło) jedynie pisarz, natomiast „uczestnictwo” czytelnika ogranicza się do lektury utworu. [...] w rozmowie role „nadawcy” i „odbiorcy” są wymienne, bowiem każdy z partnerów może być raz jednym, raz drugim, natomiast w kontakcie autora z czytelnikami poprzez dzieło — role są stałe i nieodwracalne: pisarz jest zawsze nadawcą, a czytelnicy zawsze — odbiorcami¹².

Ci sami autorzy mówią, że aktywna rola odbiorcy polega na interpretacji tekstu i uzupełnianiu go własnymi doświadczeniami życiowymi. W innej klasycznej książce na ten temat, *Wiedzy o kulturze literackiej*, Stefan Żółkiewski rozpatruje relację nadawca–odbiorca wyłącznie

¹¹ Zob. P.R. Murray, C. Squires, *The digital publishing communication circuit*, „Book 2.0” 2013, nr 1(3).

¹² M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1986, s. 16.

w kontekście obiegu literackich, gdzie pisarze (przedstawiciele instytucji literackiej, kontrolowani przez państwo i instytucję cenzury) komunikują się nie z konkretnym nadawcą, ale całym obiegiem literackim — zbiorem czytelników o pewnych kompetencjach literackich, społecznych i kulturowych¹³.

Ważne są daty wydań *Wiedzy o kulturze literackiej* i *Zarysu teorii literatury*, które przypadają na drugą połowę ubiegłego stulecia. Model Darntona, którym operowali Murray i Squires, również powstał w XX wieku. Dlaczego uważam, że to istotne? Ponieważ proponowane modele komunikacji nadawca—odbiorca nie przystają do współczesnych obiegu literackich w internecie, z self-publishingiem na czele.

Czytelnik w takiej komunikacji nie jest już tylko pasywnym odbiorcą tekstów, którego rola sprowadza się do dekodowania sensów. Za przykład niech posłużą portale dla czytelników (Lubimyczytać, BiblioNETka) oraz blogi książkowe, o których wspominałam wcześniej. Dzięki rozwojowi technologicznemu i przemianom społecznym każdy czytelnik może z łatwością podzielić się swoją opinią o książce — po skończonej lekturze lub w trakcie lektury. Może bezpośrednio skontaktować się z autorem (za pomocą jego strony internetowej lub mediów społecznościowych) i jasno wyrazić swoje zdanie. Wymiana informacji pomiędzy czytelnikiem a autorem staje się intensywniejsza, a z promocyjnego punktu widzenia — cenna dla autora. Gdy praktyka komentowania książki po jej przeczytaniu na portalach internetowych stała się normą, zaczęła następować kolejna zmiana, polegająca na współtworzeniu tekstu przez czytelnika. Przykładem niech będzie publikacja tekstów na portalu Wattpad, gdzie użytkownicy mogą ocenić rozdział (zwykle krótki) tekstu, zanim książka zostanie ukończona. Na Wattpadzie autorzy nie publikują skończonych książek, ale fragmenty, które są intensywnie komentowane przez czytelników. Tak samo funkcjonują fora literackie (np. poświęcone *fanfiction*, jak Archive of Our Own), gdzie możliwe jest opiniowanie poszczególnych akapitów lub rozdziałów. W ten sposób czytelnicy mogą stać się aktywnymi współtwórcami tekstu — swoimi reakcjami (pozytywnymi lub negatywnymi) motywują autora do

¹³ Zob. S. Żółkiewski, *Kultura, socjologia, semiotyka literacka. Studia*, Warszawa 1979.

zmian lub tworzenia kolejnych partii tekstu, zapewniających mu jeszcze większy poklask czytelników. Czytając komentarze i biorąc je pod uwagę w trakcie pisania, autor ma szansę napisać książkę, która jeszcze przed wydaniem (lub ogłoszeniem, że projekt został zakończony, co jest częstsze w przypadku rzeczy publikowanych na Wattpadzie lub portalach *fanfiction*) otrzyma pozytywne recenzje. W ten sposób autor, pisząc niejako wedle gustów czytelników, staje się ich zakładnikiem. Cenny wydaje się w tym kontekście sąd Marthy Woodmansee z eseju *The Genius and the Copyright*, że rynek pełni funkcję nowego patrona, ponieważ autor zawsze musi liczyć się ze zdaniem innych, a pełna wolność twórcza jest właściwie niemożliwa¹⁴.

Warto zastanowić się, czy w takich przypadkach czytelnicy stają się współtwórcami tekstu. Kontekstem dla tych rozważań może być esej Waltera Benjamina *Dzieło sztuki w dobie możliwości jego reprodukcji technicznej*, w którym przedstawiciel szkoły frankfurckiej pisał o łatwości przemiany czytelnika w autora, co stało się możliwe dzięki rozwojowi dziennikarstwa — pisarzem nie była wyłącznie osoba poświęcająca się pracy literackiej, ale i reporter (czytelnik mógł opublikować swój list w prasie, co już zbliżało go do przyjęcia roli pisarskiej). Poza tym skoro w self-publishingu nie ma barier utrudniających do niego dostęp i każdy może opublikować tekst, relacje pomiędzy nadawcą a odbiorcą również muszą się opierać na innych zasadach. Już nie wieszcz, literat czy pisarz, wybrany spośród wielu przez wydawnictwo, komunikuje się z czytelnikami, ale internauta z internautą. Ponieważ każdy może wydać swój tekst, autor zrównany zostaje z innymi użytkownikami sieci, którzy w każdym momencie mogą zmienić swoją pozycję — z odbiorców stać się nadawcami. Dlatego self-publishingowi i — szerzej — komunikacji internetowej bliżej do aktu rozmowy, o którym czytamy w *Zarysie teorii literatury*. W przypadku *fanfiction* autorzy tworzą w oparciu o tekst kanoniczny oraz zasady obowiązujące w danym fandomie¹⁵. Re-

¹⁴ Zob. M. Woodmansee, *The Genius and Copyright...*

¹⁵ Zob. M. Tymińska, A. Włodarczyk, *Fanfiction a rewolucja fanowska. Próba charakterystyki zjawiska*, <https://depot.ceon.pl/handle/123456789/2252> (dostęp: 1.03.2017).

lacja pomiędzy nadawcą a odbiorcą jest pozioma, a każda rola tak samo ważna, bo fandom powstaje wspólnymi siłami.

W self-publishingu role nadawcy i odbiorcy są wymienne i płynne, bo pozbawione nadzoru instytucji. Pisanie stało się powszechne, co z jednej strony mogło obniżyć społeczną rangę pisarza, ale z drugiej — umożliwiło czytelnikowi, wcześniej skazanemu na pasywną rolę odbiorcy, aktywność. Swobodnie komentując poszczególne rozdziały, wpływa on na proces twórczy autora, a gdy zechce stworzyć polemikę, tekst podobny lub oryginalny, nic nie stoi na przeszkodzie, aby przeobraził się w nadawcę. Jesteśmy więc świadkami wyjątkowego momentu — zamiera pewna wizja twórcy. „Pisarz”, wraz z erą druku, powoli odchodzi w niebyt, a nowoczesny „autor” komunikuje się z czytelnikiem już na innych warunkach. Jest przedsiębiorczy, promuje swoją twórczość, chociaż wie, że nie ma uprzywilejowanej pozycji. Skoro każdy może zostać autorem, jego czytelnik również, także ich relacja jest pozioma. Nie sądzę, żeby taka przemiana była typowa wyłącznie dla self-publishingu, ale to zjawisko z pewnością dostarcza dowodów na jej istnienie. Pytanie brzmi, czy era pisarza bezpowrotnie się już skończyła...

THE DEATH OF THE WRITER, THE BIRTH OF THE AUTHOR

The aim of the paper is effort to analyze transformations concept of “author” in self-publishing. The thesis is: now we can observe moment of dying concept of “writer” and “author” is the creator of new kind. The “writer” along with the era of printing, slowly disappear and the modern “author” communicates with the reader on different terms in the dynamic environment of the Internet. He is enterprising, promotes his work, but he probably already knows that he is not in a privileged position. Since everyone can become an author, his reader also, also their relationship is horizontal, not vertical. I am asking about the role of the author, whose power grows in the literary field, readers and literary criticism.

Bibliografia

- Adamiec M., *Cień wielkiej tajemnicy. Rzecz o opowieściach Stefana Grabińskiego*, Gdańsk 1995.
- Ankieta *Niedocenieni/przecenieni współczesnej literatury*, „Nowa Dekada Krakowska” 2015, nr 6.
- Antonik D., *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*, Kraków 2014.
- Bachelard G., *Dom rodzinny i oniryczny*, w: tenże, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1995.
- Bachórz J., Kowalczykowa A., *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Wrocław 1994.
- Bagłajewski A., *Andrzej Chciuk — pisarz (z) Drohobycza*, „Ruch Literacki” 2014, z. 1.
- Balcerzan E., *Tłumaczenie jako „wojna światów”. W kręgu translatoryki i komparatystyki*, Poznań 2009.
- Baliński S., *Wieczór na Wschodzie*, w: tenże, *Peregrynacje. Poezje wybrane 1928–1981*, wyb., posł. i notą edytorską opatrzył P. Hertz, Warszawa 1982.
- Banaś T., *Stefan Grabiński*, „Sygnały” 1937, nr 25.
- Barthes R., *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006.
- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008.
- Bayard P., *Jak rozmawiać o książkach, których się nie czytało?*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 2008.
- Bednarczuk J., *Choroby psychiczne bohaterów Stefana Grabińskiego*, w: *Między literaturą a medycyną*, cz. 2: *Problemy psychologiczne ludzi cierpią-*

- cych w badaniach interdyscyplinarnych*, red. E. Łoch, G. Wallner, Lublin 2007.
- Bereza H., *Prozaiczne początki*, Warszawa 1971.
- Bergson H., *Ewolucja twórcza*, przeł. F. Znaniecki, Warszawa 1913.
- Biegeleisen H., *Adam Szymański*, „Kurier Lwowski” 1910, nr 407.
- Biesiada J., *Listy Kazimierzy Illakowiczówny do Eugeniusza Paukszty (1951–1976)*, „Ecclesia. Studia z Dziejów Wielkopolski” 2011, t. 6.
- Bloom H., *Podzwonne dla kanonu*, przeł. M. Szuster, „Literatura na Świecie” 2003, nr 9–10.
- Boorstin D., *The Image. A Guide to Pseudo-Events in America*, New York 1964.
- Boyce M., *Zaratusztrianie. Wiara i życie*, przeł. Z. Józefowicz-Czabak, B.J. Korzeniowski, Łódź 1988.
- Brodzka A., *O nowelach Marii Konopnickiej*, Warszawa 1958.
- Browarny W., *Pamiętnik znaleziony w pikiecie*, „Odra” 2005, nr 4.
- Brzostek D., *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy*, Toruń 2009.
- Brzostek D., *Problemy motywacji fantastycznej i fantastycznonaukowej, w: Polska literatura fantastyczna*, red. A. Stoff, D. Brzostek, Toruń 2005.
- Brzostowska J., *O twórczości Stefana Grabińskiego*, „Pamiętnik Warszawski” 1931, nr 10–12.
- Budrecki L., *Kryzys neoawangardy i literatura wyczerpania*, „Twórczość” 1992, nr 12.
- Bugajski L., *Pisarz w boa*, <http://archiwum.rp.pl/artykul/1260967-Pisarz-w-bo.html> (dostęp: 15.07.2015).
- Bugajski L., *Pozy prozy*, Warszawa 1986.
- Bugajski L., *Staszek Czyż i zwykłe życie*, „Newsweek” 2012, nr 29.
- Burdowicz-Nowicka M., *Problem zawodu i kultury kolejarzy*, w: też, *Pamiętniki kolejarzy*, Warszawa 1991.
- Burek T., *Dzieło niczyje*, Kraków 2001.
- Burek T., *Jaka historia literatury jest nam dzisiaj potrzebna?*, Warszawa 1979.
- Burek T., *Zamiast powieści*, Warszawa 1971.
- Burek T., *Żadnych marzeń*, Londyn 1987.
- Cailliois R., *Od baśni do science fiction*, w: tenże, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, przeł. J. Błoński, Warszawa 1967.
- Carrière J.-C., Eco U., *Nie myśl, że książki znikną*. Wywiad przeprowadził Jran-Philippe de Tonnac, przeł. J. Kortas, Warszawa 2010.
- Cervantes M., *Przemysłny szlachcic Don Kichot z Manchy*, przeł. W. Charchalis, Poznań 2016.
- Chciuk A., *Atlantyda. Opowieść o Wielkim Księstwie Bałaku*, Warszawa 2002.

- Chciuk A., *Chodzenie na mecze*, „Tygodnik Polski” 1968, nr 25.
- Chciuk A., *Emigrancka opowieść*, Londyn 1975.
- Chciuk A., *Jestem Polakiem*, „Tygodnik Polski” 1970, nr 34.
- Chciuk A., *Lwowskie naciąganie*, „Tygodnik Polski” 1969, nr 16.
- Chciuk A., *Na zgon Edzia „Atlasy”*, „Tygodnik Polski” 1973, nr 31.
- Chciuk A., *Pamiętnik poetycki*, Melbourne 1961.
- Chciuk A., *Refleksje w czasie choroby*, „Tygodnik Polski” 1973, nr 33.
- Chciuk A., *Spacerkiem po polskich firmach w Sydney*, „Wiadomości Polskie” 1962, nr 31.
- Chciuk A., *Trochę o Aborigines*, „Tygodnik Katolicki” 1955, nr 7.
- Chciuk A., *Trzysta miesięcy*, Toronto 1973.
- Chciuk A., *Wizyta w Izraelu*, Paryż 1972.
- Chciuk A., *Ziemia księżycowa. Druga opowieść o Wielkim Księstwie Balaku*, Warszawa 2002.
- Cuber M., *Pamiętnik z powstania pedalskiego*, „Twórczość” 2005, nr 5.
- Czaplejewicz E., *Poetyka literatury emigracyjnej*, „Poezja” 1987, nr 4–5.
- Czapliński P., „*Cóż po poecie w czas medialny*”, w: tenże, *Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat 90.*, Kraków 2002.
- Czapliński P., *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009.
- Czerwony system pogardy. Rozmowa z Jerzym Andrzejewskim — 23 września 1981*, w: J. Trznadel, *Hańba domowa. Rozmowy z pisarzami*, Warszawa 1986.
- Czubaj M., *Biodra Elvisa Presleya. Od paleoherosów do neofanów*, Warszawa 2007.
- Czycz S., *Ajol i Laor*, Kraków 1996.
- Czycz S., *Wiersze wybrane*, Poznań 2014.
- Czycz S., *Wybór wierszy*, Kraków 1979.
- Danilewicz-Zielińska M., *Odchylenie od mitu Anteusza*, „Pamiętnik Literacki” 1978, t. 2.
- Dávila N.G., *Scholia do tekstu implicite*, przeł. K. Urbanek, Warszawa 2014.
- Deja M., *Analiza zjawiska elektronicznego samopublikowania. Modele elektronicznego samopublikowania*, „Nowa Biblioteka” 2015, nr 1(16), <http://www.knb.ibin.us.edu.pl/wp-content/uploads/2015/06/Deja.pdf> (dostęp: 1.03.2016).
- Deleuze G., *Negocjacje 1972–1990*, przeł. M. Herer, Wrocław 2007.
- Derrida J., *Fora. „Kanciaste” słowa Nicolasa Abrahama i Márii Török*, przeł. B. Brzezicka, „Teksty Drugie” 2016, nr 2.
- Dobkowski M., *Zaratusztrianizm*, „Wiedza i Życie” 1997, nr 7, <http://archiwum.wiz.pl/1997/97073900.asp> (dostęp: 10.06.2017).

- Domańska E., *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5.
- Domański J., *Tekst jako uobecnienie. Szkice z dziejów myśli o piśmie i książce*, Kęty 2002.
- Druga osobowość*. Z Michałem Witkowskim rozmawia Roman Praszyński, „Viva” 2015, nr 1.
- Dunin K., O „Lubiewie” (*To nasz cyrk i nasze cioty*), „Wysokie Obcasy” [dod. do „Gazety Wyborczej”] z 29.01.2005.
- Dunin-Wąsowicz P., *Oldskulowe pikiety*, „Lampa” 2005, nr 1.
- Durejko A., *Pejzaż inflancki w twórczości Illakowiczówny*, „Husaria Tradycji” 2009, nr 4.
- Dutka E., „*Mgławica rzeczy i spraw*”. *Drohobycz i Wielkie Księstwo Bałaku Andrzeja Chciuka*, w: *taż, Próby topograficzne. Miejsca i krajobrazy w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Katowice 2014.
- Encyklopedyczny słownik psychiatrii*, red. L. Korzeniowski, S. Pużyński, Warszawa 1986.
- Escarpit R., *Sukces i przetrwanie w literaturze*, przeł. A. Gettlich, w: *W kręgu socjologii literatury*, t. 2, wstęp, wyb. i oprac. A. Mencwel, Warszawa 1977.
- F. [Wilhelm Feldman], *Z literatury sybirskiej*, „Czas” 1887, nr 16.
- Feldman W., *Współczesna literatura polska 1864–1918*, t. 1, Kraków 1985.
- Flaszen L., *Stanisław Czycz*, „Życie Literackie” 1955, nr 51.
- Foucault M., *Kim jest autor?*, przeł. M.P. Markowski, w: *tenże, Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybrał i oprac. T. Komendant, Warszawa 1999.
- Gadamer H.-G., *Rozum, słowo, dzieje: szkice wybrane*, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 1979.
- Gawroński A., *Trzysta miesięcy*, „Tygodnik Polski” 1984, nr 12.
- Gąsiorowski K., *W belkocie i rzeźbach ciemna*, „Poezja” 1980, nr 7.
- Głowiński M., *Porządek, chaos, znaczenie*, Warszawa 1968.
- Głowiński M., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1986.
- Godzic W., *Znani z tego, że są znani. Celebryci w kulturze tabloidów*, Warszawa 2007.
- Gołębiewski Ł., Waszczyk P., *Rynek książki w Polsce 2013*, Warszawa 2014.
- Grabiński S., *Demon ruchu*, Warszawa 1999.
- Grabiński S., *Utwory wybrane*, t. 1: *Nowele*, oprac. A. Hutnikiewicz, Kraków 1980.
- Grabiński S., *Z mojej pracowni. Opowieść o „Maszyniście Grocie”*. *Dzieje noweli — przyczynek do psychologii tworzenia*, „Skamander” 1920, z. 2.

- Grabiński S., *Zagadnienie oryginalności w twórczości literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 1925, nr 26.
- Greenblatt S., *Czym jest historia literatury?*, przeł. K. Kwapisz Williams, w: tenże, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, red. K. Kujawińska-Courtney, Kraków 2006.
- Gruszczyński P., *Jechać do Lubiewa*, „Res Publica Nowa” 2005, nr 3.
- Grykowski B., *Kontynuacja i fan-fiction jako przedmiot prawa autorskiego*, <https://bartoszgrykowski.wordpress.com/2012/04/06/kontynuacja-i-fan-fiction-jako-przedmiot-prawa-autorskiego/> (dostęp: 7.04.2017)
- H. El [Henryk Elzenberg], *Z Warszawy*, „Gazeta Lwowska” 1887, nr 214, 215, 216.
- Hadaczek B., *Kresy w literaturze polskiej XX wieku. Szkice*, Szczecin 1993.
- Heidegger M., *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994.
- Hrabal B., *Zbyt głośna samotność*, przeł. P. Godlewski, Izabelin 2003.
- <http://kmag.pl/artykul/dla-mnie-kontrowersyjne-i-zle-sa-kradziez-klamstwo-zabojstwo-cpanie-a-ja-stalem-sie-naczelnym-skandalista-kraju-mimo-ze-jestem-grzeczniejszy-niz-przedszkolanka/> (dostęp: 31.08.2015).
- <http://koktajl.fakt.pl/koktajl---moda/michal-witkowski-na-urodzinach-4fun-tv,artykuly,475400.html> (dostęp: 31.08.2015).
- <http://queer.pl/news/196218/michal-witkowski-miss-gizzi-pisarz-gej-show-biznes-nowa-ksiazka> (dostęp: 31.08.2015).
- http://wyborcza.pl/1,75475,17787005,Michal_Witkowski__fashion_victim__Za_czapke_z_SS_groza.html (dostęp: 4.09.2015).
- <http://www.cosmopolitan.pl/moda/4828/to-juz-koniec-barwnych-stylizacji-michala-witkowskiego> (dostęp: 31.08.2015).
- <http://www.fakt.pl/gwiazdy/michal-witkowski-ze-slicznotka-na-sciance,-artykuly,487769.html> (dostęp: 28.08.2015).
- <http://www.institutksiazki.pl/autorzy-detajl,literatura-polska,1487,witkowski-michal.html> (dostęp: 31.08.2015).
- <http://www.pudelek.pl/tag/Micha%C5%82+Witkowski/> (dostęp: 4.09.2015).
- <http://www.pudelek.tv/video/Jemiol-o-Witkowskim-Jest-prowokatorem-Wszystko-co-napisze-moze-byc-totalna-nieprawda-9388/> (dostęp: 23.08.2015).
- <http://www.pudelek.tv/video/Witkowski-Kolorowy-moge-dalej-byc-Ze-scianek-nigdy-nie-zrezygnuje-9443/> (dostęp: 23.08.2015).
- http://www.se.pl/rozrywka/gwiazdy/fatalny-stroj-michala-witkowskiego-rece-na-glowie-i-ponczochoy-zdjecia_583902.html (dostęp: 31.08.2015).
- http://www.se.pl/rozrywka/gwiazdy/michal-witkowski-zdradza-co-pojawi-sie-w-ksiazce_649605.html (dostęp: 28.08.2015).

- Hutnikiewicz A., *Fantastyka*, „Dziś i Jutro” 1949, nr 43.
- Hutnikiewicz A., *Stefan Grabiński i jego niesamowita opowieść*, w: *Z dziejów kultury i literatury Ziemi Przemyskiej*, red. S. Kostrzevska-Kratochwilowa, Przemysł 1969.
- Hutnikiewicz A., *Stefan Grabiński, czyli jak się pisze dreszczowce*, w: *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*, red. B. Faron, Warszawa 1972.
- Hutnikiewicz A., *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego (1887–1936)*, Toruń 1959.
- Iłakowiczówna K., *Listy do siostry Barbary Czerwijowskiej z lat 1946–1959*, oprac. L. Marzec, Poznań 2014.
- Iłakowiczówna K., *Wiersze zebrane*, t. 1, Warszawa 1971.
- Iłakowiczówna K., *Wiersze zebrane*, t. 2, Warszawa 1971.
- Iłakowiczówna K., *Z rozbitego fotoplastikonu*, Warszawa 1957.
- Irzyk Z., *Królestwo literatów*, Warszawa 1978.
- Irzykowski K., *Fantastyka*, „Maski” 1918, z. 33.
- Irzykowski K., *Magik niesamowitości (Po zgonie Stefana Grabińskiego)*, w: tenże, *Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, Kraków 1976.
- Irzykowski K., *Stefan Grabiński*, „Pion” 1936, nr 50.
- Iwasiów I., *Alexis. Gdzie jest kobiecość?*, „Pogranicza” 2005, nr 1.
- Iwasiów I., *Odłożeni na półki, czyli coś innego*, „FA-art” 1997, nr 4.
- Iwasiów I., *W numerze*, „Pogranicza” 2005, nr 1.
- Iwaszkiewicz J., *Ikar*, w: tenże, *Opowiadania*, t. 3, Warszawa 1980.
- J.L.P. [Jan Ludwik Popławski], *List krytyka do autora*, „Głos” 1887, nr 33.
- Jarzębowski Z., *piszę tę ciotowską księgę...*, „Pogranicza” 2005, nr 1.
- Jarzębski J., *„W Polsce, czyli wszędzie”*. *Szkice o polskiej prozie współczesnej*, Warszawa 1992.
- Jaskółowa E., *Poetyckie podróże Stanisława Balińskiego*, Katowice 1988.
- Joyce J., *Ulysses*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa 1969.
- Kaczorowski A., *Pożegnanie z szaletem*, „Polityka” z 15.01.2005.
- Kalinowski K., *Wiara w człowieczeństwo. Na marginesie „Szkiców” Adama Szymańskiego*, Warszawa 1933.
- Kallenbach J., *„Szkice” Adama Szymańskiego* (t. 1, Petersburg 1887), „Czas” 1887, nr 202.
- Kanclerz A., *Literacko-kulturowa geografia Tarnowskich Gór (1970–2005)*, Tarnowskie Góry 2006.
- Karren T., *Drohobycz w Izraelu*, „Wiadomości” 1972, nr 32.
- Kasperski E., *Dyskurs kresowy. Kryteria, własności, funkcje*, w: *Kresy — dekonstrukcja*, red. K. Trybuś, J. Kałużny, R. Okulicz-Kozaryn, Poznań 2007.

- Kęder K.C., *Wszyscy jesteście postmodernistami! Szkice o literaturze lat dwudziestych XX w.*, Katowice 2011.
- Kędra N., *Ludzie mody*, http://lula.pl/lula/1,111790,17783162,Michal_Witkowski_i_kapelusz_z_symbolem_SS_czyli_najwiekszy.html (dostęp: 31.08.2015).
- Kika-Koj M., *Demoniczne kobiety Stefana Grabińskiego*, „Fa-art” 1996, nr 4.
- King S., *Jak pisać? Pamiętnik rzemieślnika*, przeł. P. Braiter, Warszawa 2008.
- Kirsch D., *Chronologia borealna*, Warszawa 2017.
- Kirsch D., *Elaborat. Debiuty lat siedemdziesiątych*, „Twórczość” 1981, nr 9.
- Kirsch D., *Liście croatoan*, Warszawa 1977.
- Kirsch D., *Pasaż*, Warszawa 2006.
- Klein N., *No logo*, przeł. H. Pustuła, Izabelin 2004.
- Klejnocki J., *Pisarz za mało (niżby sam chciał) kupowany*, <http://klejnocki.wydawnictwoliterackie.pl/komentarz/84/> (dostęp: 30.08.2015).
- Kleszcz K., *Elementy kresowe w języku „Ziemi księżycowej” i „Atlantydy” Andrzeja Chciuka*, „Zeszyty Naukowe. Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Powstańców Śląskich w Opolu. Językoznawstwo” 1994, z. 15.
- Kłosińska K., *Fantazmaty. Grabiński — Prus — Zapolska*, Katowice 2004.
- Kolbuszewski J., *Co mnie dzisiaj, jutro tobie. Polskie wiersze nagrobne*, Wrocław 1996.
- Kolbuszewski J., *Wiersze z cmentarza. O współczesnej epigrafice nagrobnej*, Wrocław 1985.
- Komendant T., *End*, „Gazeta Wyborcza” 1998, nr 16.
- Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1996.
- Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1970.
- Koszowy M., *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*, Kraków 2013.
- Kotarbiński J., *Adam Szymański „Szkice”*, t. 1, „Gazeta Polska” 1887, nr 293.
- Kowalewski J., *Rozmowa z Andrzejem Chciukiem*, „Tydzień Polski” 1970, nr 9.
- Skarska E., *Przeczucia Przybosa*, w: *Stulecie Przybosa*, red. E. Balcerzan, S. Balbus, Poznań 2002.
- Krobicki K., *Stefan Grabiński i jego opowieści fantastyczne*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1936, nr 49.
- Krupiński P., *Legenda romantyczna i cioty*, „Pogranicza” 2005, nr 1.
- Kruszelnicki M., *Oblicza strachu. Tradycja i współczesność horroru literackiego*, Toruń 2003.
- Kuciel-Frydryszak J., *Ilła. Opowieść o Kazimierze Illakowiczównie*, Warszawa 2017.

- Lachman M., *Obsesja zapominania*, „Nowa Dekada Krakowska” 2016, nr 3.
- Lachowska V., *Self-publishing dla początkujących*, „Biuletyn EBIB” 2007, nr 3, http://www.ebib.info/2007/84/a.php?dobrogowska_schlebusch (dostęp: 1.03.2017).
- Latawiec B., *Zapiski o „Zapiskach bez daty”*, „Kresy” 1993, nr 14.
- Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. 1, zesp. red. J. Kulczycka-Saloni, H. Markiewicz, Z. Żabicki, Warszawa 1965.
- Leksykon psychiatrii*, red. S. Pużyński, Warszawa 1993.
- Lorentowicz J., *Galeria osobowości*, „Express Poranny” 1924, nr 227/228.
- Mackiewicz P., *Przez uchylone drzwi*, „Akcent” 2005, nr 2.
- Madejski J., *Żorżeta, przegięcie, literatura*, „Pogranicza” 2005, nr 1.
- Maliszewski K., *Utracona część literatury polskiej*, „Czas Kultury” 2005, nr 1.
- Markiewicz H., *Pozytywizm*, Warszawa 1980.
- Martuszevska A., *Inny świat ludzkiej nadziei: „Szkice” Adama Szymańskiego na tle literatury zsyłkowej*, „Pamiętnik Literacki” 1993, nr 2.
- Marzec L., *Twórcze siostrzeństwa i pisarskie sorobiografie*, w: *Polskie piarstwo kobiet w wieku XX: procesy i gatunki, sytuacje i tematy*, red. E. Kraszkowska, B. Kaniewska, Poznań 2015.
- Maryl M., *Kim jest pisarz (w internecie)?*, w: tenże, *Życie literackie w sieci. Pisarze, instytucje i odbiorcy wobec przemian technologicznych*, Warszawa 2015.
- Michalik E., *Poetyka Kazimierza Iłakowiczówny*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 1973, nr 35.
- Mizuro M., *Oleśnicka i inne*, „Nowe Książki” 2005, nr 3.
- Murray P.R., Squires C., *The digital publishing communication circuit*, „Book 2.0” 2013, nr 1(3).
- Nęcka A., *„Co nie jest biografią — nie jest w ogóle”. Przykłady z prozy polskiej po 2000 roku*, w: tenże, *Emigracje intymne. O współczesnych polskich narracjach autobiograficznych*, Katowice 2013.
- Nicieja S.S., *Kresowe trójkąty: Truskawiec — Drohobycz — Borysław*, Opolo 2009.
- Nie mogło być inaczej*. Z Donatem Kirschem rozmawiają Klaudia i Andrzej Śnioszkowie, „eleWator” 2017, nr 1.
- Nowacki D., *„Lubiewo” Michała Witkowskiego*, „Gazeta Wyborcza” z 3.01.2005.
- Nowacki D., *Banalizm jest dobry na wszystko!*, „FA-art” 1998, nr 1–2.
- Nowacki D., *Dwanaście groszy. Wokół prozy polskiej lat dziewięćdziesiątych*, w: tenże, *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90.*, Kraków 1999.

- Nowacki D., *Kariera bez obciachu*, „Gazeta Wyborcza” z 12–13.03.2005.
- Nowacki D., *Kto im dał skrzydła. Uwagi o prozie, dramacie i krytyce (2001–2010)*, Katowice 2011.
- Nowacki D., *Po „Lubiewie”*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 1.
- Nowak P., *„Samopublikowanie”. Stara metoda nowy sens w dobie e-science*, „Biblioteka” 2009, nr 13.
- O znikaniu pisarzy, nieczytaniu literatury i innych jej sprawach* rozmawiają: Teresa Walas, Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski, Dariusz Nowacki, Malwina Mus, Anna Pekaniec, Marta Wyka, „Nowa Dekada Krakowska” 2016, nr 3.
- Okólska B., *Science fiction, fantastyka, baśń*, w: *Spór o SF: Antologia szkiców i esejów o science fiction*, red. R. Handke, L. Jęczynek, B. Okólska, Poznań 1989.
- Olędzka-Frybesowa A., *Saint-John Perse — poezja poza czasem i na czasie*, „Literatura na Świecie” 1995, nr 11–12.
- Olszański G., *Nagrobek*, w: *Ilustrowany słownik terminów literackich*, red. A. Nawarecki, B. Mytych-Forajter, Z. Kadłubek, Gdańsk 2017.
- Olđakowska-Kuflowa M., *Chrześcijańskie widzenie świata w poezji Kazimierza Iłakowiczówny*, Lublin 1993.
- Ong W., *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Lublin 1992.
- Opacki I., *Pomnik i wiersz. Pamiątka i poezja na przełomie oświecenia i romantyzmu*, w: tenże, „*W środku niebokręga*”. *Poezja romantycznych przełomów*, Katowice 1995.
- Osobista gra z losem*. Z Mariuszem Sieniewiczem rozmawia Dariusz Nowacki, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2013, nr 2.
- Ostaszewski R., *Odrażający, brudni, źli*, „Przekrój” 2005, nr 4.
- Pietrzak M., *Jednak literatura*, „Studium” 2005, nr 3.
- Pilch J., *Porywająca suchotnica*, w: tenże, *Bezpowrotnie utracona leworęczność*, Kraków 1998.
- Pisarze niedocenieni — pisarze przecenieni. Ankieta „Kultury”*, „Kultura” 1992, nr 7.
- Plómiński J.E., *Suweren polskiej fantastyki literackiej*, w: tenże, *Twórcy bez masek: wspomnienia literackie*, Warszawa 1956.
- Podemska-Abt T., *Wizerunki Australii w twórczości i doświadczeniu migracyjnym Adama Fiali...*, „Postscriptum Polonistyczne” 2016, nr 1.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Somnambulicy — dekadenci — herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985.

- Próchnicki W., *Pogranicza bez granic*, w: *Na pograniczach literatury*, red. J. Fazan, K. Zajas, Kraków 2012.
- Przyboś J., [rec. K. Filipowicz, *Mężczyzna jak dziecko*, Kraków 1967], „Życie Warszawy” 1967, nr 73.
- Przyboś J., *Namiętny podręcznik* [rec. J. Olkiewicz, *Archipelag Picassa*, Warszawa 1958], „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 3.
- Przyboś J., *Nowa powieść Filipowicza* [rec. K. Filipowicz, *Ogród pana Nietzsche*, Warszawa 1965], „Życie Warszawy” 1966, nr 25.
- Przyboś J., *Sobowtóry Pilniaka* [rec. B. Pilniak, *Sobowtóry*, przeł. W. Broniewski, wstęp S. Pollak, Warszawa 1959], „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 45.
- Przyboś J., *Wiersze i proza* [rec. Z. Kossak, *Warna*, Warszawa 1958; R. Piarski, *Rzekła rzepa rzepakowi*, Warszawa 1958], „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 41.
- Przyboś J., *Wierszyki w elementarzu. (Poezja dla dzieci)*, „Kultura” 1963, nr 19.
- Przywara P., *Kultur macht frei. O prozie Stanisława Czyzcha*, „Tytuł” 1998, nr 2.
- Pytasz M., „Ty, która jesteś poezją, tych, którzy nie mają innej” Stanisława Balińskiego. Baliński czyta Barańczaka?, „Biblioteka Postscriptum Polonistycznego” 2012, nr 1, s. 77–78, http://www.postscriptum.us.edu.pl/pdf/bps2012_1_8.pdf (dostęp: 30.06.2017).
- Ratajczak J., *Kazimiery Illakowiczówny lata dzieciństwa i młodości*, „W drodze” 1991.
- Rećko J., *Literackie epitafium barokowe. Geneza i teoria gatunku*, Zielona Góra 1992.
- Robakiewicz B., *Liście*, Warszawa 2012.
- Rojek Ch., *Celebrity*, London 2001.
- Romaniuk K. (bp), *Uczniowie i współpracownicy świętego Pawła*, Kraków 2008.
- Rosiek S., *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*, Gdańsk 1997.
- Rousseau J.J., *Wyznania*, t. 1, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1956.
- Rozmowa z Beatą Stasińską*, „Notes Wydawniczy” 2013, nr 5.
- Rozmowa ze Stanisławem Czychem* [rozmowę przeprowadził J. Marx], „Poezja” 1980, nr 7.
- Rusinek W., *Barokowy Witkowski*, „FA-art” 2005, nr 1.
- Rybicka E., *Geopoetyka*, Kraków 2014.
- Rydzynska L., *Profesjonalna i moralna odpowiedzialność biografów*, „Archiwum Emigracji” 2002/2003, nr 5/6.
- Said E.W., *Kultura i imperializm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Kraków 2009.
- Said E.W., *Orientalizm*, przeł. W. Kalinowski, Warszawa 1991.

- Sartre J.P., *Czym jest literatura?*, przeł. J. Lalewicz, Warszawa 1968.
- Schmidt S.J., *O pisaniu historii literatury*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, przeł. M.B. Fedewicz, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1996.
- Sikora S., *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Izabelin 2004.
- „Skamander”, t. 4: *Studia o twórczości Stanisława Balińskiego*, red. I. Opacki, M. Pytasz, Katowice 1984.
- Skrendo A., „Miejsce ujawnienia”, „Pogranicza” 2005, nr 1.
- Skwara M., „Miejsca wspólne” *polskiej poezji i sztuki funeralnej XVI i początku XVII wieku*, Szczecin 1994.
- Sławek T., *Demon Grabińskiego*, w: *Z problemów literatury i kultury XX wieku*, red. S. Zabierowski, Katowice 2000.
- Słowacki J., *Listy*, w: tenże, *Dzieła*, t. 8, Mikołów [b.r.w.].
- Słownik schulzowski*, red. J. Jarzębski, W. Bolecki, S. Rosiek, Gdańsk 2003.
- Smuszkiewicz A., *Zaczarowana gra. Zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej*, Poznań 1982.
- Sobolczyk P., *My queendom is my pride*, „Tygiel Kultury” 2005, nr 7–9.
- Sobolewska J., *Książki najbardziej nieprzeczytane*, w: taż, *Książka o czytaniu*, Warszawa 2016.
- Sokołowski A., *Witajcie w Ciotogrodzie*, „Frona” 2005, nr 36.
- Sowa J., *Fantomowe ciało króla*, Kraków 2011.
- Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Krytycy*, red. A. Brodzka-Wald, T. Żukowski, Warszawa 2003.
- Stanisław Czyż mistrz cierpienia*, oprac. K. Lisowski, Kraków 1997.
- Stoff A., *Czy i jak interpretować utwory fantastyczne?*, w: *Polska literatura fantastyczna*, red. A. Stoff, D. Brzostek, Toruń 2005.
- Stoff A., *Sześć spojrzeń S. Grabińskiego*, w: *Od Kochanowskiego do Różewicza* [Prace ofiarowane Arturowi Hutnikiewiczowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin], red. J. Kryszak, Warszawa 1988.
- Surynowa-Wyczółkowska J., *Nasi w Australii*, „Orzeł Biały” 1976, nr 139.
- Szaruga L., *Przetwarzanie Międzymorza. Zarys problematyki*, Kraków–Warszawa 2016.
- Szymański A., *Szkice (I i 2)*, t. 1, Petersburg, „Prawda” 1891, nr 11.
- Śmiejka W., *Pedalska powieść dla kucharek*, „Kresy” 2005, nr 4.
- Śnieżko D., „Lubiewo”, *czyli projekt eposu pedalskiego*, „Pogranicza” 2005, nr 1.
- Świeściak A., *Lans à la Polonaise — Jacek Dehnel i Jaś Kapela*, w: *20 lat literatury polskiej 1989–2009*, cz. 1: *Życie literackie po roku 1989*, red. D. Nowacki, K. Uniłowski, Katowice 2010.

- Tatarkiewicz W., *Historia filozofii*, t. 3, Warszawa 2005.
- Terlecki T., *Stefan Grabiński, pierwszy fantastyk polski*, „Droga” 1932, nr 9.
- Toeplitz K.T., *Posłowie*, w: *Polskie opowieści z dreszczykiem*, wyb. tenże, Warszawa 1969.
- Tomasik W., *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Wrocław 2007.
- Tymińska M., Włodarczyk A., *Fanfiction a rewolucja fanowska. Próba charakterystyki zjawiska*, <https://depot.ceon.pl/handle/123456789/2252> (dostęp: 1.03.2017).
- Uniłowski K., *Moja książka zbójcka*, „FA-art” 1998, nr 4.
- Uniłowski K., *Pedał — mój bliźni*, „Opcje” 2005, nr 2.
- Uniłowski K., *Po co czytać „pisarzy trudnych”?*, „FA-art” 1997, nr 4.
- Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, Warszawa 2006.
- Urbaniak P., *Antymanifest gejowski*, „Topos” 2005, nr 3.
- Warkocki B., *Do przerwy 1:1*, „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9–10.
- Wasilewska-Lipke Z., *Drohobycka Atlantyda Andrzeja Chciuka*, w: *Drohobyccz wielokulturowy*, red. M. Dąbrowski, W. Meniok, Warszawa 2005.
- Weinper K., *Przestrzeń Drohobycza — miasta Andrzeja Chciuka*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny” 2009, t. 6.
- Wencel W., *Keks w wielkim cieście*, „Nowe Państwo” 2005, nr 3.
- Wicha M., *Jak przestałam kochać design*, Kraków 2015.
- Wicha M., *Rzeczy, których nie wyrzuciłem*, Kraków 2017.
- Wiedemann A., *Czy czyta pani Czyzcza? Czy Czyzcza Pani zna?...*, „Tygodnik Powszechny” 1996, nr 30.
- Więcej niż literatura*. Z Michałem Witkowskim rozmawia Adrian Chorębała, <http://ultramaryna.pl/tekst.php?id=384> (dostęp: 15.01.2014).
- Witkowski M., *Co to znaczy „być celebrytą”?*, „Wprost” 2015, nr 13, http://www.wprost.pl/blogi/michal_witkowski/?B=3506 (dostęp: 16.08.2015).
- Witkowski M., *Drwal*, Warszawa 2011.
- Witkowski M., *Pisarz w medialnej sieczce*, „Polityka” 2009, nr 42, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1500121,1,kawiarnia-literacka.read> (dostęp: 23.08.2015).
- Woodmansee M., *The Genius and the Copyright: Economic and Legal Conditions of the Emergence of the Author*, „Eighteenth-Century Studies” 1984, nr 4(17).
- Wójtowicz-Zając A., *Rękopis znaleziony w załączniku*, „artPAPIER” 2017, nr 7, <http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=322&artykul=6055> (dostęp: 31.08.2017).
- www.facebook.com/PROSIAMissGizzi (dostęp: 4.09.2015).

- www.tvn24.pl/kultura-styl,8/lodz-prokuratura-pisarz-michal-witkowski-nie-propagowal-faszyzmu,561032.html (dostęp: 4.09.2015).
- Wydmuch M., *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Warszawa 1975.
- Zainspirowały mnie historie z Pudelka. Z Michałem Witkowskim rozmawia Max Fuzowski, „Dziennik” z 1–2.08.2009.
- Zajas K., *Kresy skreślone, czyli o polskiej wielokulturowości*, w: *Dwie dekady nowej (?) literatury 1989–2009*, red. S. Gawliński, D. Siwor, Kraków 2011.
- Zapomniana literatura. Ankieta*, „Nowa Dekada Literacka” 2016, nr 3.
- Zaworska H., *Spotkania. Szkice literackie*, Warszawa 1973.
- Zwolińska B., *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej*, Gdańsk 2002.
- Żeromski S., *Dzienniki 1882–1886*, t. 2, Warszawa 1953.
- Żongołowicz B., *Andrzej Chciuk. Pisarz z antypodów*, Kraków 1999.
- Żongołowicz B., *O pół globu od domu*, Toruń–Melbourne 2007.
- Żółkiewski S., *Kultura, socjologia, semiotyka literacka. Studia*, Warszawa 1979.

NOTY O AUTORACH

Artur Cembik — absolwent polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego oraz Wiedzy o teatrze, filmie i telewizji na Uniwersytecie Gdańskim. Obecnie doktorant literaturoznawstwa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Szczecińskiego. Przygotowuje rozprawę doktorską na temat twórczości Andrzeja Chciuka. Od trzydziestu lat pracuje jako nauczyciel języka polskiego.

Barbara Englander — absolwentka polonistyki i kulturoznawstwa na Uniwersytecie Śląskim, obecnie doktorantka na tejże uczelni (specjalność: literaturoznawstwo polskie). W swych badaniach zajmuje się głównie poezją współczesną oraz jej związkami z fotografią. Ma na koncie kilka wystaw fotograficznych indywidualnych oraz zbiorowych.

Ewa Jaskółowa — prof. dr hab., kierownik Katedry Dydaktyki Języka i Literatury Polskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Jej zainteresowania naukowe skupione są wokół problemów literaturoznawstwa i dydaktyki; zajmuje się poezją XX wieku i jej nawiązaniem do tradycji — zwłaszcza romantycznej i biblijnej. Jest autorką książek: *Poetyckie podróże Stanisława Balińskiego* (Katowice 1988), *Od poezji kosmosu do poezji czasu. Studium o twórczości Stanisława Ciesielczuka* (Katowice 1997), *Od Bogurodzicy do poezji Symborskiej* (Warszawa–Chicago 2001), *Kto to był. Żona Lota w poezji polskiej XX wieku, czyli rozbijanie stereotypu* (Katowice 2006).

Kamila Kamińska — absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Warszawskim. Píše pracę doktorską na temat polskich szkół poza granicami kraju. Pracuje jako pedagog terapeuta w zakresie języka polskiego w Poradni Psychologiczno-Pedagogicznej w Warszawie. Jej zainteresowania naukowe to fanta-

styka grozy, twórczość i recepcja utworów Stefana Grabińskiego, szkolnictwo polonijne, Polonia i Polacy poza granicami kraju, kultura szkół polskich za granicą.

Agnieszka Kwiatkowska — profesorka w Zakładzie Literatury XX Wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się twórczością Juliana Przybosia. Autorka monografii *Tradycja, rzecz osobista. Julian Przybóś wobec dziedzictwa poezji* (Poznań 2012). Obecnie bada i porządkuje domowe archiwum poety oraz zajmuje się dwudziestowiecznym pisarstwem kobiet, zwłaszcza poezją dla dzieci.

Monika Ładoń — literaturoznawczyni, adiunkt w Zakładzie Poetyki Historycznej i Sztuki Interpretacji Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego. Autorka studiów o Antonim Słonimskim (Katowice 2008) oraz współredaktorka serii „Zamieranie” (*Zamieranie. Prozy*, Katowice 2012; *Zamieranie fikcji*, Katowice 2014; *Zamieranie gatunku*, Katowice 2015). Autorka kilkunastu tekstów o kulturowym obrazie chorób w literaturze XX i XXI wieku.

Agnieszka Nęcka — dr hab., pracownik Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, krytyk literacki współpracujący m.in. z „artPAPIEREM”, „Nowymi Książkami”, „Twórczością”, „Tematami i Kontekstami”; autorka książek: *Granice przyzwoitości. Doświadczenie intymności w prozie najnowszej* (Katowice 2006), *Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice o prozie polskiej XX i XXI wieku* (Katowice 2010), *Cielesne o(d)slony. Dyskursy erotyczne w polskiej prozie po 1989 roku* (Katowice 2011), *Co ważne i ważniejsze. Notatki o prozie polskiej XXI wieku* (Mikołów 2012), *Emigracje intymne. O współczesnych polskich narracjach autobiograficznych* (Katowice 2013), *Polifonia. Literatura polska początku XXI wieku* (Katowice 2015). Współredaktorka serii „Literatura i...” (z Barbarą Gutkowską) oraz „Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych” (z Dariuszem Nowackim i Jolantą Pastorską). Redaktor działu krytyki literackiej w „Postscriptum Polonistycznym”. Stypendystka Marszałka Województwa Śląskiego w dziedzinie kultury (2009).

Grzegorz Olszański — dr hab., adiunkt w Zakładzie Poetyki Historycznej i Sztuki Interpretacji Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego. Autor książek:

Śmierć Udomowiona. Szkice o wyobraźni poetyckiej Ewy Lipskiej (Katowice 2007), *Apelacje. Szkice o literaturze i przygodach jej twórców* (Mikołów 2012), *Wiek męski: epopeja rozkładu. Motywy senilne w poezji polskiej po 1989 roku* (Marcin Świątlicki, Jacek Podsiadło i inni poeci) (Katowice 2015). Współredaktor serii „Zamieranie” (z Dariuszem Pawelcem *Zamieranie. Interpretacje i Zamieranie. Lektury* oraz z Moniką Ładoń *Zamieranie. Prozy, Zamieranie fikcji i Zamieranie gatunku*), a także pism rozproszonych Stefana Szymutki (z Mariuszem Jochemczykiem). Redaktor „Śląskich Studiów Polonistycznych” i szef działu muzyki w kwartalniku „Opcje”. Poeta, ostatnio wydał *Biały album* (Poznań 2017). Wicedyrektor Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego.

Magdalena Piekara — dr hab., literaturoznawczyni specjalizująca się w powieści socrealistycznej, a także tzw. kwestii żydowskiej w pozytywizmie polskim. Autorka trzech monografii: *Bohater powieści socrealistycznej* (Katowice 2001), *Śląski socrealizm. Władza — literatura — rzeczywistość* (Katowice 2012), *Kwestia żydowska w publicystyce Elizy Orzeszkowej* (Katowice 2013). Zainteresowania związane z prozą Szymańskiego rozpoczęły się u niej od analizy *Srula z Lubartowa* tegoż pisarza, któremu poświęciła wykład na szczecińskiej Adlojadzie w 2014 roku — z pewnością nie jest to ostatni jej tekst poświęcony *Szkiom*. Obecnie pracuje nad książką roboczo zatytułowaną *Dagerotypy*.

Kinga Rak — doktorantka w Zakładzie Literatury Współczesnej w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego Uniwersytetu Śląskiego. Publikowała w „Sztuce Edycji”, „Opcjach”, „FA-arcie” i wielu monografiach. Naukowo zainteresowana problematyką życia literackiego i rynku książki. Przygotowała dysertację *Nowa piśmienność. Współczesne instytucje literackie w kontekście przemian technologicznych i kulturowo-społecznych*, gdzie skupiła się na fenomenie self-publishingu. Z zawodu redaktorka.

Andrzej Śnioszek — absolwent filozofii i filologii polskiej, wiceprezes Fundacji im. Józefa Świdra. Przygotowuje doktorat z zakresu literaturoznawstwa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego. Publikował m.in. na łamach „eleWatora”, „Śląska” i „Śląskich Studiów Polonistycznych”.

Klaudia Śnioszek — polonistka, doktorantka w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej Uniwersytetu Śląskiego; interesuje się autotematyzmem w polskiej prozie drugiej połowy XX wieku. Publikowała w „eleWatorze”.

INDEKS NAZWISK

- Adamiec Marek 195
Anderman Janusz 139
Andrzejewski Jerzy 161, 197
Antonik Dominik 163, 165, 168, 170, 172–173, 195
Arkadius [właśc. Arkadiusz Weremczuk] 174
Arystarch (postać biblijna) 32
Arystarch z Samotraki 32
Apollinaire Guillaume 105
- Babel Izaak 18
Bachelard Gaston 81, 195
Bachórz Józef 195
Bagłajewski Arkadiusz 111, 115, 195
Bajor Alwida 76
Balbus Stanisław 98
Balcerzan Edward 98, 107, 195
Baliński Ignacy 61
Baliński Stanisław 55–73, 195, 205
Baran Bogdan 88, 199
Barański Andrzej 159
Barthes Roland 8, 79, 185, 188, 195
Bartnik Jacob 174
Baudelaire Charles 105
Bayard Pierre 19–20, 195
Benjamin Walter 192
Bereza Henryk 137, 138, 143, 146, 153–154, 196
- Bergson Henri 44–45, 51, 196
Białoszewski Miron 92–93, 147
Biegeleisen Henryk 26, 196
Biesiada Jacek 78, 196
Bloom Harold 17, 196
Blow Isabella 172
Błoński Jan 42
Bobkowski Andrzej 110
Bocheński Jacek 92
Bokszyski Antoni 76
Bolecki Włodzimierz 22–23, 25, 34, 115, 162, 203, 205
Boorstin Daniel J. 163–164, 196
Bourdieu Pierre 188
Boyce Mary 60, 196
Boy-Żeleński Tadeusz, zob. Żeleński-Boy Tadeusz
Braiter Paulina 188
Broch Hermann 18
Brodzka-Wald Alina 26, 28, 33–35, 137, 196, 205
Broll Urszula 94
Broniewski Władysław 105–106
Browarny Wojciech 178, 196
Brzezicka Barbara 85, 197
Brzosek Dariusz 196, 205
Buczkowski Leopold
Budrecki Lech 138, 196
Bugajski Leszek 145, 147, 150, 169, 196

- Burdowicz-Nowicka Maria 46, 50, 196
Burdziej Bogdan 37, 196
Burek Tomasz 135, 145–146, 148–149, 155–156, 196
Bursa Andrzej 146
Burzyńska Anna 8, 195
Buyno Zofia 77
- Callois Roger 22, 196
Camus Albert 155
Carrière Jean-Claude 21–22, 196
Cervantes Miguel de 9, 196
Charchalis Wojciech 9, 196
Chateaubriand François-René 57, 66
Chciuk Andrzej 109–132, 196–197
Chmielowski Piotr 26
Chomętowska Maria 61
Chomsowa Laryssa 117
Chorębała Adrian 166, 206
Chudak Henryk 81, 195
Chwistek Leon 45, 105
Cuber Marta 178, 197
Czaplejewicz Eugeniusz 125, 197
Czapliński Przemysław 148–149, 165, 178, 197
Czerwijowska Barbara 75, 77, 84, 200
Czubaj Mariusz 166, 197
Czyż Stanisław 145–160, 197, 204–205
Czyżewski Tytus 105
- Danielewska Łucja 76
Danilewicz-Zielińska Maria 130, 197
Darnton Robert 190–191
Dávila Nicolás Gómez 142, 197
Dąbrowska Maria 13–14
- Dąbrowski Mieczysław 111
Dehnel Jacek 166
Deleuze Gilles 142, 197
Derrida Jacques 14, 85, 197
Dobkowski Mariusz 60, 197
Domańska Ewa 135, 198
Domański Juliusz 7, 198
Dostojewski Fiodor 29, 31
Drozdowski Bohdan 147
Dubisz Stanisław 44, 206
Duk Józef 105
Dunin Kinga 178, 198
Dunin-Wąsowicz Paweł 178, 198
Durejko Agnieszka 82, 198
Dutka Elżbieta 111, 198
- Eco Umberto 21
Ernst Jadwiga Wanda 123
Escarpit Robert 12, 198
- F. [Feldman Wilhelm] 27, 30, 198
Faulkner William 18
Fazan Jarosław 119
Fechner Gustav Theodor 44, 48
Fedewicz Maria Bożenna 17, 205
Filipowicz Kornel 102–104, 204
Flaszen Ludwik 146–147, 198
Foucault Michel 185, 198
Fuzowski Max 166, 207
- Gadamer Hans-Georg 127, 198
Gawliński Stanisław 207
Gawroński Andrzej 124, 198
Gąsiorowski Krzysztof 146, 198
George Boy 172
Gettlich Anna 12, 198
Giedroyc Jerzy 109–110, 112
Gierymski Maksymilian 30

- Głowiński Michał 146, 152, 154, 190, 198
Godlewski Piotr 14, 199
Godzic Wiesław 164, 176, 198
Goethe Johann Wolfgang 15
Gołębiewski Łukasz 182, 198
Gombrowicz Witold 110, 134
Grabiński Stefan 39–54, 198–200, 205–206
Greenblatt Stephen 10–11, 199
Grochowiak Stanisław 92
Grottger Artur 30–31
Gruszczyński Piotr 178, 199
Grydzewski Mieczysław 110, 121
Grykowski Bartosz 184, 199
Grzymała-Siedlecki Adam 26, 28, 34, 36

H.El [Elzenberg Henryk] 27–29, 199
Hadaczek Bolesław 111, 199
Hafis 55, 69
Handke Ryszard 42
Hansen Oskar 93–95
Hansen Zofia 93–95
Harasymowicz Jerzy 147
Hartwig Julia 167
Haupt Zygmunt 110
Heidegger Martin 87–88, 199
Hemar Marian 112
Heraklit z Efezu 45
Herbert Zbigniew 147
Herer Michał 142, 197
Herling-Grudziński Gustaw 110
Hertz Paweł 56, 195
Hikmet Nazim 92, 105
Hilton Paris 167
Holland Agnieszka 164
Holmes Oliver Wendell 77

Hołowko Tadeusz 117
Homer 9
Hopper Edward 135
Horacy 9, 12
Hölderlin Friedrich 15
Horzyca Wilam 39–40
Hrabal Bohumil 14–16, 199
Hutnikiewicz Artur 39–40, 43–45, 48, 53, 200, 205

Iłakowiczówna Kazimiera 75–90, 196, 200, 204
Irzyk Zbigniew 138, 139–140, 200
Irzykowski Karol 39–40, 200
Iwasiów Inga 133, 178, 200
Iwaszkiewicz Anna 56, 58, 60, 62–63, 66–67
Iwaszkiewicz Jarosław 10, 18, 47, 56, 60, 62, 146, 200

Jacyków Tomasz 169, 170
James William 44–45
Janda Krystyna 164
Janion Maria 92
Japola Józef 183
Jarzębowski Zbigniew 178, 200
Jarzębski Jerzy 22, 25, 115, 127, 162, 200, 203, 205
Jaskółowa Ewa 56, 200
Jedlicz Józef 43
Jeleński Jan 26
Jęczmyk Lech 42
Joyce James 8, 105, 155, 200
Józefowicz-Czabak Zofia 60

Kabac Eugeniusz 139
Kaczorowski Aleksander 178, 200
Kadłubek Zbigniew 9, 203

- Kafka Franz 18
Kalinowski Kazimierz 29, 34, 200
Kalinowski Witold 57
Kaliszuk Przemysław 143
Kallenbach Józef 27
Kałużny Jerzy 128, 200
Kałuża Anna 149–150
Kancierz Andrzej 137, 200
Kaniewska Bogumiła 75
Kapela Jaś 166
Karpowicz Tymoteusz 92
Karren Tamara 123, 200
Kasperski Edward 128, 200
Kazik [właśc. Kazimierz Piotr Staszewski] 167
Kęder Konrad Cezary 138, 201
Kędra Natalia 174, 201
Kępiński Tadeusz 61
King Stephen 188–189, 201
Kirsch Donat 133–143, 201–202
Klein Naomi 163, 201
Kleist Heinrich von 9
Klejnocki Jarosław 167, 201
Kleszcz Krzysztof 111, 201
Kłosińska Krystyna 201
Kobro Katarzyna 94, 105
Kochanowski Jan 205
Kolbuszewski Jacek 8, 201
Komendant Tadeusz 146, 158, 185, 198, 201
Konopnicka Maria 26, 28, 33–34
Konwicki Tadeusz 92
Kopaliński Władysław 201
Kortas Jan 21, 196
Korzeniowski Bolesław J. 60, 198
Kossak Wojciech 30
Kossak Zofia (por. Kossak-Szczucka Zofia)
Kossak-Szczucka Zofia 96–102, 204
Kostrzewska-Kratochwilowa Stefania 45, 200
Koszowy Marta 79–80, 201
Kotarbiński Józef 30, 33, 201
Kowalewski Janusz 130, 201
Kowalska Magdalena 19–20, 195
Kowalczykowa Alina 195
Kozikowski Edward 47
Kozioł Urszula 92
Kraśński Zygmunt 31
Kraskowska Ewa 75, 98, 201
Krupiński Piotr 178, 201
Kruszelnicki Michał 43, 201
Kryszak Janusz 205
Kubacki Wacław 92
Kuciel-Frydryszak Joanna 77–78, 80–81, 201
Kuczek Wojciech 163
Kujawińska-Courtney Krystyna 11, 199
Kulczycka-Saloni Jadwiga 36, 202
Kulczyk Grażyna 177
Kundera Milan 18
Kuśniewicz Andrzej 92
Kwapisz Williams Katarzyna 11, 199
Kwiatkowski Jerzy 146
Lachman Magdalena 23–24, 202
Lachowska Viole 181, 202
Lady Gaga [właśc. Stefani Joanne Angelina Germanotta] 172
Lalewicz Janusz 8, 205
Lamartine Alphonse 57, 66
Latawiec Bogusława 98, 202
Lem Stanisław 92
Lenartowicz Teofil 33
Lisowski Krzysztof 153, 205

- Lukasiewicz Małgorzata 198
- Macademician Girl [właśc. Tamara Gonzalez Perea] 176
- Mach Wilhelm 136
- Mackiewicz Paweł 178, 202
- Madejski Jerzy 178, 202
- Majakowski Włodzimierz 92
- Malczewski Jacek 30–31
- Malewicz Stanisław 94
- Maliszewski Karol 187, 202
- Mann Tomasz 18
- Marecki Piotr 162
- Marek Deja 181, 197
- Markiewicz Henryk 17, 35–36, 128, 202, 205
- Markowski Michał Paweł 8, 185, 195, 198
- Martuszevska Anna 34, 37, 202
- Marx Jan 153
- Maryl Maciej 181, 202
- Marzec Lucyna 75, 78, 202
- Meissonier Jean-Louis-Ernest 29
- Melville Herman 18
- Mencwel Andrzej 12, 198
- Meniok Wiera 111
- Merunowicz Teofil 26
- Michalik Ewa 76, 79, 82, 84–86, 202
- Michalski Krzysztof 198
- Mickiewicz Adam 31, 57, 67, 91, 99
- Miłosz Czesław 188
- Mizuro Marta 178, 202
- Montaigne Michel de 19–20
- Murray Padmini Ray 190, 202
- Mus Malwina 22, 25, 162, 203
- Musil Robert 18
- Myśliwski Wiesław 92
- Mytych-Forajter Beata 9, 203
- Nałkowska Zofia 92–93
- Napierski Stefan 82
- Nawarecki Aleksander 9, 203
- Nerval Gérard de Nerval 57
- Nęcka Agnieszka 170, 202
- Nicieja Stanisław Sławomir 111, 202
- Nietzsche Fryderyk 15, 44
- Nowacki Dariusz 16, 22, 25, 133, 137, 143, 162, 166–168, 178–179, 202–203, 205
- Nowak Paweł 181, 203
- Odyniec Antoni Edward 61
- Ogiński Ziemowit 139
- Okopień-Sławińska Aleksandra 190
- Okólska Barbara 42, 203
- Okulicz-Kozaryn Radosław 128, 200
- Olędzka-Frybesowa Aleksandra 141, 142
- Olkiewicz Jerzy 95, 204
- Olszański Grzegorz 8, 203
- Ołdakowska-Kuflowa Mirosława 76, 88, 203
- Ong Walter 183–184, 189, 203
- Opacki Ireneusz 65, 72, 203, 205
- Orzeszkowa Eliza 13–14, 28
- Ossowski Stanisław 93
- Ostaszewski Robert 178, 203
- Parnicki Teodor 139
- Paukšta Eugeniusz 78, 196
- Paweł z Tarsu 32
- Peiper Tadeusz 105
- Pekaniec Anna 23, 25, 162, 203
- Perse Saint-John (właśc. Alexis Léger) 141–142
- Piaggi Anna 172
- Picasso Pablo 95, 204

- Pielewin Wiktor 167
Pietrzak Marcin 178
Pigoń Stanisław 92
Pilch Jerzy 17–20, 203
Pilniak Borys 92, 105–106, 204
Piłsudski Józef 75
Pisarski Roman 96–97
Piwowar Lech 92
Płatonow Andriej 18
Podemska-Abt Teresa 121, 203
Podraza-Kwiatkowska Maria 203
Poe Edgar Allan 43
Polański Roman 93
Pollak Seweryn 105
Popławski Jan Ludwik oraz J.L.P.
31–33, 200
Poświatowska Halina 159
Praszyński Roman 171, 198
Presley Elvis 166
Próchnicki Włodzimierz 119, 204
Prus Bolesław 13, 28
Przetakiewicz Joanna 177
Przyboś Julian 91–108, 204
Przybyszewski Stanisław 139
Przywara Paweł 153, 204
Pytasz Marek 72–73, 204–205
- Radiguet Raymond 139
Ratajczak Józef 76, 84, 204
Rećko Janusz 8
Reymont Władysław 13–14
Rilke Reiner Maria 92, 105
Rimbaud Arthur 105
Robakiewicz Barbara 136, 204
Rojek Chris 164, 204
Romaniuk Kazimierz 32, 204
Rosiek Stanisław 8, 115, 204–205
Rousseau Jean-Jacques 9, 204
- Różewicz Tadeusz 205
Rusinek Wojciech 178, 204
Ruszkiewicz Kazimierz 61
Rutowicz Jolanta 164
Rybicka Elżbieta 115–116, 204
Rydyńska Liliana 131, 204
- Saadi (z Szirazu) 62
Said Edward Wadie 57–58, 60,
65–66, 69–71, 204
Sandauer Artur 93
Sartre Jean-Paul 8, 205
Schiller Friedrich 15
Schmidt Siegfried J. 17, 205
Schopenhauer Arthur 44
Schulz Bruno 18, 113–114, 116
Shuty Sławomir [właśc. Sławomir
Mateja] 163
Sieniewicz Mariusz 163, 203
Sienkiewicz Henryk 13, 26, 28, 31,
188
Sieradzki Maciej 173
Sieroszewski Wacław 26
Sikora Sławomir 77, 205
Siwor Dorota 113, 207
Skrendo Andrzej 17, 205
Skwara Marek 8, 205
Sławek Tadeusz 205
Sławiński Janusz 190
Słomczyński Maciej 8, 200
Słonimski Antoni 63–64
Słowacki Juliusz 9, 45, 57, 64–65,
67–68, 205
Smuszkiewicz Antoni 44, 46, 205
Sobolczyk Piotr 178, 205
Sobolewska Justyna 18, 205
Soddell Andrew 109–132
Sokołowski Adam 178, 205

- Sołtysik Marek 139
Soszyńska Magdalena 164
Sowa Jan 115, 122, 205
Squires Claire 190
Stachura Edward 92
Stanisławski Jan 30
Stasińska Beata 182, 204
Stesłowski Gabriel 173
Stephenson George 46
Stoff Andrzej 205
Stokfiszewski Igor 162
Strzeziński Władysław 93–95, 105
Surynowa-Wyczółkowska Janina
121, 205
Süskind Patrick 18
Szaniawski Jerzy 93
Szaruga Leszek 113, 130, 137, 205
Szuster Marcin 17, 196
Szymański Adam 25–38, 196, 200,
205
Szymborska Wisława 92, 188

Śmieja Wojciech 178, 205
Śnieżko Dariusz 205
Śnioszek Andrzej 133, 202
Śnioszek Klaudia 145, 202
Świeściak Alina 166, 205

Tatarkiewicz Anna 81, 195
Tatarkiewicz Władysław 44–45, 206
Termer Janusz 137
Teoplitz Krzysztof Teodor 206
Tokarczuk Olga 167
Tołstoj Lew 26
Tomasik Wojciech 47, 206
Tonnac de Jean-Philippe 21, 196
Torbicka Grażyna 177
Trybuś Krzysztof 128, 200

Trznadel Jacek 79, 92, 161, 195, 197
Tymińska Marta 192, 206
Tyrmand Leopold 112

Uniłowski Krzysztof 133, 140–141,
166, 178, 205–206
Updike John 176
Urbanek Krzysztof 143
Urbaniak Paweł 178, 206
Uryniak Adam 54

Vieri Christian 172

Walas Teresa 22, 25, 162, 203
Warkocki Błażej 178, 206
Wasilewska-Lipke Zuzanna 111, 206
Waszczyk Paweł 181
Wat Aleksander 112
Weinper Katarzyna 111, 206
Weinrich Harald 22
Wencel Wojciech 178, 206
Wicha Marcin 12–13, 16, 206
Wiedemann Adam 147, 206
Wierzyński Kazimierz 113
Wiśniewski Michał 166
Witkiewicz Stanisław Ignacy 47,
105–106
Witkowski Michał 161–179, 198,
204, 206–207
Włodarczyk Agata 192, 206
Wojewódzki Jakub 168, 170
Woodmansee Martha 183, 187, 192,
206
Wójtowicz-Zajac Agnieszka 173, 206
Wydmuch Marek 41–43, 207
Wydźdzanka Maria 77
Wyka Kazimierz 146
Wyka Marta 22–23, 25, 37, 162, 203

Wyrwas-Wiśniewska Monika 57

Wyspiański Stanisław 30

Zabierowski Stefan 205

Zajas Krzysztof 113, 119, 207

Zaworska Helena 155, 207

Ziątek Zygmunt 137

Znaniecki Florian 51

Zwierzchowski Michał 181

Zwolińska Barbara 205

Żabicki Zbigniew 36, 202

Żalny Stefan (por. Grabiński Stefan)

Żeleński-Boy Tadeusz 9, 35, 204

Żeromski Stefan 13–14, 28, 207

Żongołowicz Bogumiła 109–110,
121, 124, 131, 207

Żółkiewski Stefan 190–191, 207

Żukowski Tomasz 137, 205